ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ

КНИГИ ОТРАЖЕНИЙ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

И. Ф. Анненский.
80-е годы XIX в. (ГПБ)

ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ

КНИГИ ОТРАЖЕНИЙ

ИЗДАНИЕ ПОДГОТОВИЛИ
Н. Т. АШИМБАЕВА, И. И. ПОДОЛЬСКАЯ,
А. В. ФЕДОРОВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА
1979

ОТВЕТСТВЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ

Б. Ф. Егоров и А. В. Федоров

А $\frac{70301-394}{042(02)-79}$ 396-78

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга состоит из десяти очерков. Я назвал их *отражениями*. И вот почему. Критик стоит обыкновенно вне произведения: он его разбирает и оценивает. Он не только вне его, но где-то над ним. Я же писал здесь только о том, что *мной владело*, за чем я *следовал*, чему я *отдавался*, что я хотел сберечь в себе, сделав собою.

Вот в каком смысле мои очерки — *отражения*, это вовсе не метафора.

Но, разумеется, поэтическое отражение не может свестись на геометрический чертеж. Если, даже механически повторяя слово, мы должны самостоятельно проделать целый ряд сложных артикуляций, можно ли ожидать от поэтического создания, чтобы его *отражение* стало пассивным и безразличным? Самое *чтение поэта* есть уже творчество. Поэты пишут не для зеркал и не для стоячих вод.

Тем более сложным и активным оказывается *фиксирование* наших впечатлений.

Выбор произведений обусловлен был, конечно, прежде всего самым свойством моей работы. Я брал только то, что чувствовал выше себя, и в то же время созвучное.

Но был и еще критерий. Я брал произведения субъективно-характерные. Меня интересовали не столько объекты и не самые фантоши, сколько творцы и хозяева этих фантошей.

Только не всегда приходилось мне решать свою задачу аналитическим путем, как сделано это, например, в «Портрете» и при разборе «Клары Милич». Иногда я выбирал путь синтетический, например, для «Носа», «Двойника» и «Трех сестер». Самые очерки покажут читателю, в чем тут дело.

И. А.

Царское Село
Сентябрь, 1905 г.

ПРОБЛЕМА ГОГОЛЕВСКОГО ЮМОРА

НОС
(К ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ)

Эти господа обыкновенно претендуют на выдающуюся роль, разумеется, каждый в своей сфере. Они не прочь даже иногда заскочить вперед, что-нибудь да разведывая и вынюхивая. А так как умственный ценз их при этом довольно скромен, то они весьма легко впадают в подозрительность и обидчивость.

Каков был, в частности, тот из этих господ, который в ночь на 25 марта 1832 г.[1] загадочно покинул определенное ему природою место для целого ряда оригинальных приключений, этого мы, к сожалению, вовсе не знаем. Но, кажется, что это был Нос довольно белый, умеренной величины и не лишенный приятности.

Накануне исчезновения на него сел небольшой прыщик — вот и все, что мы знаем о носе майора Ковалева, в частности. Да и сам Гоголь, насколько можно судить по его брульонам[2], колебался относительно частных свойств скромного героя своей повести и кончил тем, что оставил его рисоваться в несколько романтической туманности. Нос был чистый, но вот и все.

Кажется, Гоголь не решил окончательно и другого вопроса — вопроса о герое происшествия: был ли то Нос без майора или майор без Носа? В его превосходном повествовании оказалось как бы два героя. Положим, читатель, по врожденной русскому сердцу сострадательности, склоняется более к жертве пасквиля, чем к обидчику. Положим, что и Гоголь, хотя, по-видимому, колебался, но тоже более склонялся к чувствам читателя и не выразил особого интереса к судьбе созданного им Мельмота-скитальца[3]. Но зато, несомненно, столичная публика 1832 года, которая еще не была извещена о беспримерном случае, так сказать, художественным способом, говорила о носе майора Ковалева, а не о человеке, у которого части этой налицо или, правильнее, на лице не оказалось. И, вероятно, настоящему Ковалеву это было даже отчасти успокоительно, так как он первое время скрывал пасквильность своего положения не только от света, но и от крепостного своего человека. Хотя издали — пожалуй! отчего же? Чей нос? Аа! майора Ковалева?

В моих глазах центр повествования перемещается. Я смотрю на дело вот как.

Нос коллежского асессора Ковалева обрел на две недели самобытность. Произошло это из-за того, что Нос обиделся, а обиделся он потому, что был обижен или, точнее, не вынес систематических обид.

Цирульник Иван Яковлевич, который, несмотря на то что он обедал не иначе как во фраке, был очень неуважительно трактуем своей супругой, взял прескверную привычку брать его, т. е. Нос (не лучше ли Носа?), в весьма дурно пахнущие руки всякий раз, как он намылял щеки майора Ковалева, а делал он это с возмутительной правильностью два раза в неделю. Не то чтобы этот Иван Яковлевич имел в виду этим обижать выдающуюся часть майора Ковалева, но он был в некотором роде артист, а эти господа, как известно, склонны забывать все на свете, когда поют или бреют.

Итак, обидчиков, с моей точки зрения, два — Иван Яковлевич (фамилия неизвестна, мастерская на Вознесенском, там же и проживает) и майор Ковалев, как попуститель, виновный в недостатке самоуважения, зачем он, видите ли, позволял два раза в неделю какому-то дурно пахнущему человеку потрясать двумя пальцами левой руки, хотя и без злостного намерения, чувствительную часть его майорского тела, притом же лишенную всяких способов выражения неудовольствия и самообороны.

Герой повести, т. е. истинный герой ее, по-моему, Нос. Повесть же есть история его двухнедельной мести.

Несмотря на скромный умственный ценз Носа, его исчезновение было исполнено с положительным остроумием и даже талантом. Между двух щек кавказского майора получилось совершенно гладкое место — при этом ни боли, ни физического вреда, ничего подобного. Мойте это место холодной водой — и вы будете здоровы, как бы вы имели нос, — так сказал и веселый доктор, который очень любил есть яблоки, и притом непременно утром. Но в самой этой безболезненности исчезновения не чувствуется ли уже вся злобность его мести? Майор Ковалев был застигнут решительно врасплох, и едва ли даже это случилось не в четверг, т. е. журфикс у Подточиных.

Однако майор Ковалев ни минутки не колебался, что ему делать; он надевает мундир и едет к обер-полицеймейстеру (или лучше полицеймейстеру, как поправил Гоголю цензор) — так и так, согласитесь сами... Но оставим его говорить с лакеем полицеймейстера, потому что для нас герой рассказа вовсе не Ковалев. Проследим лучше за превращениями Носа, восстановляющего свою долго попиравшуюся честь и неприкосновенность.

Первое превращение — Нос оказывается запеченным в хлеб, который жена Ивана Яковлевича выбрасывает на стол для его завтрака. Это превращение самой своей осязательностью, своей, так сказать, грубой материальностью попадает прямо в цель — тут дело, видите ли, без всяких экивоков... на, мол, ешь меня, подавись; ты ведь этого хотел — не взыщи только, братец, если я стану тебе поперек горла.

И вот несчастия просто облипают пегий фрак Ивана Яковлевича.

Во-первых, его жена получает новую, да и какую еще, метафору для своего утреннего лиризма. О, этот нос в тесте не так-то скоро ею забудется! Да и какая уж тут метафора, это целое наводнение метафор. Ох, да еще если бы дело было только в этом. Но Иван Яковлевич про-

зревает себя совсем в иной роли — в роли молодой и неопытной матери с плодом собственного увлечения на руках... «Да чтоб я позволила держать в своем доме. .»[4]. Надо скрыть, надо во что бы то ни стало забросить, спустить этот проклятый нос. «Неси, мол, мерзавец, меня в тех же пальцах, которыми ты меня потрясал через два дня в третий». А куда, спрашивается, его нести? Глаза-то, глаза-то эти, тысячи глаз, и все таких неожиданных, таких острых, таких отовсюдных! Да когда бы еще только глаза, но ведь у глаз и обшлага, а у обшлагов пуговицы...

Брр.., Словом, — хорошо, если дело ограничится съезжей. А то ведь, пожалуй, и в смирительном насидишься.

«Помилуйте, вашескородие. Да я с моим удовольствием...

О чем тут говорить?»

Оставим бедного цирульника, Нос тоже его оставляет и принимается за попустителя.

Превращение второе — грязный платок брадобрея, черный мякиш хлеба, нет — довольно! Нос надевает новую личину почище. Теперь уже это не Нос, а статский советник, и он делает визиты. Нос в шляпе с плюмажем[5], Нос ездит в карете... Да-с, статский советник... и нет даже никакого сомнения, что он пятого класса. Кто — пятого класса? Нос, мой нос, мой мятежный вассал, часть меня самого... майора, конечно, но все же *только* майора, и притом даже, собственно говоря, и не совсем майора. Можно ли было уколоть человека тоньше и обидеть его больнее?

Обидчик, поноситель, пасквилянт и — здравствуйте! Он в шляпе с плюмажем, он статский советник.

«Позвольте, майор, но отчего же этот, по-видимому, совершенно независимый и вполне приличный визитер должен быть именно тем предметом, который вы разыскиваете? Посмотрите, он даже по пуговицам совсем другого ведомства[6]. Вот он, *согнувшись*, выпрыгнул из кареты.

«— Гм... *согнувшись*... и выпрыгнул...

«Побежал по лестнице...» — То-то побежал! По лестнице... «Вот он скрыл лицо в воротник. .» — Скрыл, вы говорите? Так! Так и запишем... лицо в воротник — чудесно... «Да он совершенно сам по себе... Вот, видите ли, он даже и не бежит от вас теперь, а преспокойно себе стоит рядом с вами и рассматривает...» — По-вашему, рассматривает, а по-моему-с, только делает вид, что рассматривает. «Какие-то безделушки в окне магазина...» — Безделушки? А окно-то какое? зеркальное! А...а... Ну, то-то. Дальше, дальше хорошо-с... — «Да что ж дальше?.. Дальше ничего. Ну в Казанский собор заехал, богу помолиться». — Богу? Великолепно.. А что он меня-то завлек на паперть? Разве это, так сказать, не пасквильный намек? — «Какой намек, бог с вами!» — Да вот, старухи-то эти с завязанными лицами и двумя отверстиями для глаз... Вот какой намек... О, как вы еще наивны — нет, для майора Ковалева это немножко серьезнее. Если человек стоит возле вас битых десять минут и делает вид, что вас не замечает, то, поверьте, что дело тут уже не так просто, как вам это кажется. Этот Нос в плюмаже только делает вид, что мы так чужды друг другу... а на самом деле он отлично понимает,

что и я это понимаю. Да и вообще этого дела я так оставить не могу... Что-нибудь одно... Или он Нос... Или он — не Нос... Происходит даже объяснение или, вернее, что-то вроде объяснения... Тонкая бестия этот плюмаж... хорошо... хорошо... Начальство разберет. Самым подозрительным, во всяком случае, оказывается то, что самозванный статский советник подзывает карету и ни с того ни с сего в самый тот момент, когда майор Ковалев придумал неотразимейший аргумент, чтобы заставить его сознаться в том, что он не шляпа с плюмажем, а беглый нос... этот господин садится в карету и уезжает неизвестно куда. «Ну, уж если это не кажется вам доказательством, так я и не знаю...» Личные искушения со стороны Носа на этом, впрочем, и кончаются — более майор Ковалев не увидит своего носа статским советником. Но зато теперь начинаются рикошетные обиды, теперь идут непрерывные щелчки по самолюбию майора. Прежде всего частный пристав, положим потревоженный в минуты отдохновения... Вот уже поистине не в бровь, а в глаз. — «У порядочного, мол, человека не оторвут носа».

Милостивый государь... — До свиданья! Далее этот тупоумный старикашка из газетной экспедиции, который набивает свой дрянной нос мелкоберезинским... И зачем ему нос, спрашивается? В экспедиции-то сидеть? .. и вдруг — не угодно ли вам понюхать? А? Да поймите же, сударь мой, что мне *нечем нюхать* ваш табак... Скажите, действительно, необыкновенный какой случай, можно даже сказать, что почти невероятный...

Еще шаг ступил — наивный квартальный: я, мол, так близорук, что не вижу у вас ни носа, ни бороды... Я бы хотел, братец, посмотреть на того человека, который бы их у меня увидел, черт возьми. Очень мне нужно знать, что его теща близорука. Наконец, доктор — ну тут уж чисто профессиональное рвение. «Я, знаете, разве из корысти? Это, может быть, другие... Прошу повернуть голову. Так-с! Щелк! .. В другую сторону... Щелк! .. Этот-то уж даже без всякой метафоры. Какая тут к черту метафора! И всего этого господину Носу еще мало. В интригу его оказывается замешанной... и кто же? Препочтенная дама — штаб-офицерша Подточина, о чем майор Ковалев и намекает ей деликатнейшим, но и ядовитейшим письмом. Точи, точи яд-то. Ладно. Нос-то не вырастет... Врешь, и так погуляешь. Виновата ли была госпожа Подточина, пыталась ли она действительно по вполне естественному материнскому чувству некоторыми тайнодействиями залучить для своей дочки женишка еще, так сказать, в цветущих летах — но козни ее, а может быть, и происки Носа здесь терпят решительное фиаско... Par amour *, извольте, а жениться мне еще и рано. Подожду уж, чтоб было мне ровно 42 года.

Третье превращение Носа может быть названо *мистическим*. Оказывается, что самозванца перехватили-таки по дороге, когда он уже садился в дилижанс, чтобы уехать в Ригу... Слышите, в Ригу? В Пензу, видите ли, не поехал... О, это тонкая шельма.

---

* Здесь: поволочиться (*фр.*).

Квартальный принял его было за господина, но, по счастью, случились с ним очки, и тот же час он увидел, что это был нос. Итак: Нос был в печеном хлебе, т. е. просто какая-то дрянь, и Нос же был в шляпе с плюмажем, а теперь оказывается он одновременно и тем и другим, т. е. и носом и чиновником, — все дело, видите ли, вовсе не в нем даже, *а в очках квартального надзирателя,* — взглянул невооруженным оком — статский советник, нацепил очки — батюшки, да это же Нос... Предположить реальность такого нособразного статского советника мы решительно отказываемся. А не хотел ли просто квартальный не только отличиться перед начальством — вот, мол, я какой, у меня бдительность-то в кармане: надо — вижу, не надо — вот, ей-богу же, ничего не вижу, — но и перед потерпевшим, перед истцом-то заслужить... Как вы, мол, угадали... был действительно чиновник... Но также и Нос... Извольте получить... Провизия нынче вздорожала — приступа нет... Но майор Ковалев службу знает — он тоже не промах. Чашечку чаю, пожалуйста... Что ж? Ведь им за это жалованье идет, а что ему, квартальному, хотя бы и с третьей-то части моего носа, да и как ее, эту третью часть, определишь? А Нос между тем продолжает свои козни. Еще две обиды — уже последние, но две. Оказывается, что носа приставить к своему месту положительно нельзя, т. е. приставить-то его, пожалуй, и можно, но ничего из этого не выйдет, выйдет еще того, пожалуй, хуже... А вы вот что: мойте это место и т. д. Знаем, слышали... Вторая обида от мужа свежей докторши... Уступите ему нос, он его в спирт положит, а то, мол, и сами можете, возьмите вы крепкой водки... Слышите? Это нос-то, точно какого-нибудь урода из кунсткамеры, что ли. «Нет уж, пожалуйста»... У господина Ковалева даже голос задрожал... Что ж, я ведь не из корысти... Черт бы тебя побрал с твоим бескорыстием и с бакенбардами... Итак, дерзкий самозванец, очевидно, решил уничтожить все пути к реальному восстановлению нарушенной им гармонии... Воссоединение произойдет разве на какой-нибудь умозрительной почве.. да и то произойдет ли?

Есть еще шансик, положим: майор Ковалев пребольно ущипнул себя самого, неизвестно за какую из уцелевших частей своих, но пробуждения не произошло. Между тем начинается и четвертое превращение Носа — на этот раз уже чисто *литературное.* Если хотите, то здесь майор Ковалев отчасти, чуточку, знаете, даже польщен. Обиды, во всяком случае, нет... Есть, конечно, это... щекотание. «Ковалев... не родственник ваш?» — Не родственник, а так... — «Может быть, однофамилец?» — Да, если угодно, но, впрочем, скорей даже родственник. — «А в каком, смею спросить, колене? ..» — Ну, тяжело иногда, конечно, а в общем-то... небось о торговке не говорят... Сиди, матушка, без носа, да и все... А тут как-никак. То пойдут слухи: гуляет, мол, в три часа по Невскому; на другой день — в магазин Юнкера зашел[7] Скамейки аферист какой-то поставил для публики, у одного чиновника портмоне вытащили по этому случаю, купцу брюхо намяли. И ведь какие люди попадались, пресолидные люди и даже вовсе не легковерные... Затем начинают говорить: в Таврическом саду прогуливается... Да кто прогуливается-то? Нос...

Как нос, чей нос? Майора Ковалева нос... Гм... майора? А майор-то как же? Что ж! Майор ничего, майор сам по себе... Странно... А не зайти ли как-нибудь... Сочинят же люди такой вздор... Зайдем, пожалуй... Так, конечно, шутки ради. А вы знаете, ведь есть что-то похожее на чей-то Нос... Положительно. Одна знатная дама просит даже смотрителя сада, чтобы он показал этот интересный феномен ее детям, и если можно, то и с назидательным объяснением для юношества... Но круг все-таки кончен. Как кончен? Да так. Заговорили об ученых собаках, об магнетизере, о воздушном шаре или уж я и не знаю о чем, а о Носе перестали. Не говорить же целый год о Носе. Ну, поговорили, пора и честь знать. Впрочем, есть и другой признак исчерпанности сюжета.

Нашелся, видите ли, некто заметивший: «Какой-то Нос... и чего это только полиция смотрит, не понимаю».

Позвольте-с! Полиция, милостивый государь, уже свое дело сделала и хорошо сделала, безмездно сделала; Ивана Яковлевича посекли, а от майора Ковалева дальнейших по полицейской части претензий не поступало. Положительно, цифры периода начинают повторяться... Да... Литературность, т. е. новизна Носа, исчерпалась, как все в этом мире, и 7-го апреля герой наш как ни в чем не бывало вернулся восвояси без всякого объяснения, но и без изъяна, даже прыщик, кажется, сошел в странствиях... А вы, штаб-офицерша Подточина, женишка-то... ау... Нет-с, даром и не изъяньтесь...

* * *

Когда я был моложе, то пробовал уже иллюстрировать знаменитую гоголевскую повесть[8] и наговорил при этом весьма много различных слов о пошлости и юморе и разных других препоучительных и прелюбопытных литературных предметах. Но теперь я смотрю на дело проще.

Нос майора Ковалева кажется мне отнюдь не более несообразным литературным героем, чем Макбет или Дон-Жуан, а превращения его я считаю если не столь же разнообразными, то отнюдь не менее поучительными, чем когда-то воспетые Овидием[9]. Меня особенно назидает теперь один пассаж в конце повести, на который я раньше мало обращал внимания, а в нем-то, может быть, и лежит самая суть рассказа.

7-го апреля Иван Яковлевич приходит брить восстановленную, наконец, физиономию майора Ковалева.

«Вишь ты! — сказал сам себе Иван Яковлевич, взглянувши на нос, и потом перегнул голову на другую сторону и посмотрел на него сбоку. — Вона! эк его, право, как подумаешь», — продолжал он и долго смотрел на нос. Наконец легонько, с бережливостью, какую только можно себе вообразить, он приподнял два пальца с тем, чтобы поймать его за кончик. Такова уж была система Ивана Яковлевича.

«Ну, ну, ну, смотри!» — закричал Ковалев. Иван Яковлевич и руки опустил, оторопел и смутился, как никогда не смущался. Наконец, осто-

рожно стал он щекотать бритвой у него под бородою, и хотя ему было совсем не сподручно и трудно брить без придержки за нюхательную часть тела, однако же, кое-как упираясь своим шероховатым большим пальцем ему в щеку и в нижнюю десну, наконец одолел все препятствия и выбрил».

Это не только настоящий конец повести, но и ее моральная развязка. Если только представить себе этих двух людей, т. е. майора и цирульника, которые, оглядываясь на пропасть, чуть было не поглотившую их существований, продолжают идти рука об руку. Куда? Зачем? Да и помимо этого, господа. Неужто правда прекрасна только, когда она возвращает Лиру его Корделию и Корделии ее Лира?

Разве, напротив, она не бесспорно прекраснее, когда она восстановляет неприкосновенность, законнейшую неприкосновенность обиженному, независимо от его литературного ранга, пусть это будет существо самое ничтожное, самое мизерное, даже и не существо, а только нос майора Ковалева.

ПОРТРЕТ

I

Знаете ли вы, читатель, что-нибудь таинственнее старого портрета, особенно когда его только что освободили из-под разного хлама, которым он был завален где-нибудь в полутемной лавчонке или в кладовой вашего деревенского дома?

Если это портрет в позолоченной раме, то ее внезапное и какое-то темное поблескивание или, если он был просто свернут в трубку, то пыльные складки, проходящие по неожиданно восставшему перед вами лицу, сообщают портрету особо укоризненное выражение — и, помимо вашей воли, вы приобщаетесь его созерцанием к какому-то миру, будто бы и знакомому вам прежде. Вам кажется, что вам не следовало бы забывать этот мир, а между тем как раз его-то вы и забыли. И вы чувствуете себя так неловко, точно вас толкнули на чью-то могилу или точно вы не выполнили чьего-то последнего желания и теперь вас смутно тревожит какое-то воспоминание, которого вы, однако, никак не можете даже оформить. Самое ощущение бывает обыкновенно мимолетным, но оно не может слиться в вашем сознании с другими, которые возникают одновременно с ним, хотя бы они были вам более близки и даже более для вас занимательны: вас коснулось какое-то холодное крыло, и теперь уже, наверное, вы оторветесь и от книги, и от интересного разговора с приятелем, чтобы взглянуть еще раз на этого странного пришельца, которого забывчиво прислонили к стене вашей комнаты и который будто хочет, но не может ожить. — Разбираясь в своем необычном волнении, вы почти всегда найдете, что его жуткость зависит главным образом от глаз портрета. Если в живом человеческом лице глаза составляют как бы окно, через которое один

мир смотрится в другой и один заключенный призрак осужден сообщаться с другим, тоже заключенным, — то на портрете несомненность или, по крайней мере, неизбежность этой иллюзии делается как-то еще назойливее и, главное, обособленнее. Портрет не дышит, не говорит, не движется — тем напряженнее он смотрит.

Представьте же себе теперь, что портрет писан с человека с сильной и страстной душой и что писал его художник, которого и испугала и пленила выразительность глаз этого человека, допустите, наконец, что художнику удалось искусно передать на полотне немую загадку живописуемого им лица, т. е. возбудить и, может быть, даже усилить страх ваш перед этой загадкой, освободив ее от смягчающей ее остроту единообразно-пошлой телесности, — и вы получите ключ к той чудной повести, которую Гоголь написал дважды [1] и в которую он вложил себя более, чем в какое-либо другое из своих произведений.

II

...Это были совсем живые глаза: казалось даже, будто кто-то вырезал их из живого человека и вставил в лицо, написанное на холсте. Строго говоря, глаза эти не составляли даже предмета искусства, и хотя только истинный художник мог столь живо и точно передать на полотне природу, но глазам гоголевского портрета не доставало той просветленности, которая составляет главный признак создания эстетически-прекрасного. — Только не надо эту просветленность смешивать с светлотой и ясностью впечатления. Картина может изображать нечто не только мелкое и низкое, но даже грубое, жестокое и бесчеловечное; она может посягать и на проникновение в тот мир смутных провúдений, где огонь вспыхивает лишь изредка и то на самое мелкое дробление минуты: кисть иногда может только ощупью искать контуры передаваемого ею впечатления, — и тем не менее просветленность как неизменное свойство художественно-прекрасного будет сопровождать вас в созерцании картины, если она действительно достойна этого имени. Просветленность — это как бы символ победы духа над миром и *я* над *не-я*, и созерцающий произведение искусства, участвуя в торжестве художника, минутно живет его радостью. При этом радость созерцания столь же несоизмерима с тою, которую дает нам жизнь, насколько сострадание наше лишь художественно существующим лицам мало похоже на жгучее чувство боли и обиды за угнетенных вокруг нас людей. Первое расширяет и просветляет людям горизонт, второе напрягает мускул правой руки. Наша радость, наша жалость и наш страх в области прекрасного не только совместны, но даже в известной мере однородны: по крайней мере, они легко сливаются душою в одно нежное волнение, которое не только приятнее, но и безусловно выше и тоньше всех остальных волнений, благодаря своему интеллектуальному характеру. Дело в том, что все силы нашего ума: память, способность суждения и фантазия — не только не угнетаются восприятием художественного, каково бы ни было его содержание, а наоборот, именно благодаря творче-

ской красоте впечатления или обостряются, или получают новые крылья. В этом и лежит залог широкого развития сил человеческого духа в области эстетической, а также и ее законнейшего самодовления. Но отчего же столь искусно написанные глаза азиата-ростовщика, вместо оживляющей просветленности, сеяли вокруг себя ужас и несчастия? Гоголь думал, что в их создании, несмотря на точное копирование природы, черта за чертой и пятно за пятном, не было момента *симпатии*, что портрету не доставало отпечатка духовного родства между его создателем и тем, что он писал. Гоголь думал, что есть два вида подражательного воспроизведения природы и что портрет ростовщика (или антихриста, как значилось в первой редакции) был делом первого из подражаний, менее совершенного и эстетически даже незаконного. Так ли это? Я думаю, что в живописи не может быть, с одной стороны, рабского, мертвенного подражания природе, а с другой — одухотворенного, а может быть только более или менее искусное подражание. Что значит рабское подражание? Разве средства живописи те же, которыми располагает живописуемая природа? Копировать можно картину, а как же вы будете непосредственно, тем более рабски, передавать на полотно воздух, огонь или дерево, копировать предметы, столь не однородные вашим восприятиям, — передавать кистью то, что может перейти с вашей сетчатки на полотно лишь целым рядом ступеней. Чем длиннее был этот ряд, чем лучше вы освещали свой путь и чем отложе и мельче были ваши ступени, тем спуск этот, который непременно так или иначе отразится на полотне, будет свободнее и легче. Писать можно только подражая природе, но подражать природе нельзя, пренебрегая ею, т. е. не стараясь понять ее, а для живописца смотреть и значит любить, как для музыканта любить значит слушать. Чартков не подражал природе — он сочинял ее, он копировал не природу, а схемы, произвольно созданные им для грубых глаз черни. Если он побеждал, то это не было торжество творческого духа над хаосом впечатлений, а лишь победа ловкого фокусника над легкомысленной толпой, которая платит ему рукоплесканьями и деньгами за издевательство над ее же суетностью и простотой. Но и тот художник, который написал старого азиата и потом пошел в монахи, испугавшись рокового влияния воспроизведенного им на полотне отражения души, не сытой человеческими несчастьями, — тот художник тоже не дал настоящей картины, не потому, однако, чтобы он рабски подражал природе, а потому, что, напротив, природа победила его в данном случае своей эстетической неразрешимостью. Для гения нет в природе мелкого и ничтожного штриха, но нельзя из этого заключить обратно, чтобы всякая эстетическая задача была под силу художнику, не одаренному всеобъемлющею силой гения.

Портретист был иконописцем. Ум его привык вращаться среди явлений условного дуализма, причем духи тьмы и зла, в силу религиозного императива, всегда умерялись им в своей мощи и выразительности и уступали последнее слово символам благости и прощения, а эти последние являлись еще светлее и примиреннее благодаря своей заранее решенной победе над черным воинством. И вдруг — натурщик для второстепенной, до-

временно осужденной фигуры дьявола оказывается наделенным такой феноменальной выразительностью глаз, что, чем внимательнее выписывает их художник — он проснулся в богомазе, — тем более чувствует он себя в их нечеловеческой власти. Живописец уже с первых ударов кисти смутно провидит себя оскверненным на всю остальную жизнь. Духи света должны отныне забыть под его кистью свои наивно-торжествующие улыбки, и в их голубых глазах, пожалуй, будет теперь проблескивать не только тревога, но подчас и отвращение. А там, дальше, там, за этим рядом размалеванных полотен художника ждет страшный допрос, что сделал он с данным ему талантом, и — красные языки пламени, которые ответят за него, высовываясь из серных паров: грешен. И вот живописец бежит — он стал зачумлен, он стал проклят: зависть, недуги и смерти — все теперь сидит для него в этих ужасных черных глазах портрета. Он сбывает с рук свое малеванье и идет в монахи, когда узнает, что потерянный им из вида малеванный ростовщик продолжает свое загробное опустошение в человеческих сердцах. Бывший богомаз становится монахом, подвижником и умирает примиренным, создав-таки под конец жизни, как тот строгий флорентиец, которого назвали «блаженно-ангельским братом», свою «Мадонну Звезды»[2]. Что за грустная история! И как нарочно Гоголь написал ее в грубых чертах пролога или минеи[3]. — Сокровенный смысл повести был разъяснен нам только дальнейшей жизнью Гоголя, а самому поэту — может быть — лишь его смертью. Только история кончилась уже не так радужно, как повесть. Гоголь тоже убежал и тоже в аскетизм, и тоже от неоконченного портрета[4], который он писал, как ему казалось, тоже с рабской верностью. Тут не было никакой рабской верности, но фигуры, по замыслу художника предназначенные лишь на роли побеждаемых детей тьмы и зла, вышли столь неотразимо-победными и многозначительно-властными, что Гоголь должен был сам убежать от едва подмалеванных им Муразовых, Уленек и Скудронжогло[5] и прочих побежденных и низверженных духов света, которые в его концепции, казалось, заранее торжествовали победу. Гоголь умер, сломленный отчаяньем живописца, потерявшего из виду недописанный им, но ставший ему ненавистным портрет, — портрет, который казался ему грешным, ибо вместо того, чтобы являться лишь материалом, лишь этюдом для картины, где блеск красоты добра должен был эстетически торжествовать над чернотой порока, — этому пороку пришлось одному, шатаясь по миру, оправдывать безрадостное свое существование.

Написал ли Гоголь свою «Мадонну Звезды»? Может быть, и написал, но не здесь, а в другой, более светлой обители... если мы не захотим допустить, что он оставил ее и здесь, только в лазурных красках невозможного, которое не перестанет быть желанным и святым для всякого, кто научился, благодаря сробевшему и побежденному живописцу, смело смотреть на намалеванного им дьявола.

* * *

Конец повести окрашен кистью Гоголя юмористически. Пока сын живописца рассказывал грустную историю своего отца, картина пропадает с аукционного стола; кто-то ее стянул, и она исчезла, может быть, на этот раз уже бесследно, чтобы оставаться лишь смутным загробным упреком для своего создателя.

Этим как бы еще более подчеркивается символический смысл картины — можно уничтожить полотно, но как уничтожить слово, если оно остается в памяти или предано тиснению? Как уничтожить из души его яркий след, если душа взволнована им, очарована или соблазнена? Повесть о портрете напрашивается на сопоставление ее с «Ночью перед рождеством». В старой повести кузнец Вакула смело оседлал черта и побывал на этом коне там, где ему и не снилось; здесь, наоборот, художник убежал от черта, напугавшись раз на всю жизнь. Там Вакула намалевал черта на церковной стене, более гадким, чем страшным — «от, бачь, яка кака намалевана». Здесь — художник создал нечто не только страшное, но зловредное, даже роковое. Первым изображением живописец, вероятно, гордился, хотя это и было до некоторой степени церковное покаяние за поднятую им чертовщину; но чего же было, в сущности, бояться Вакуле? Глядите, мол, добрые люди, на нечистого — вот он и весь тут. Живописец «Портрета», наоборот, всеми силами искал уничтожить следы своего малеванья, и это было даже его загробной волей, а между тем портрет, может быть, гуляет среди нас и теперь, тогда как церковная стена с малеваньем Оксаниного мужа, поди, давно уже заросла бурьяном и крапивой после приключения с злополучным Хомой Брутом.

III

Но что же общего между «Портретом» и такими произведениями Гоголя, как «Ревизор» и «Мертвые души»? С одной стороны, создания поистине просветленные, а с другой — недомалеванный портрет, от которого нет не только никакого умственного просветления, а напротив, сеется среди людей одно горе. — С одной стороны типы, хотя и таящие в себе незримые слезы, но все же сквозь видный миру смех, — а кто же когда-нибудь улыбнулся перед портретом азиата? Если он и вызвал квартального на литературное сближение с Громобоем [6], то все же, по правде-то говоря, привлек этого мужа скорее особенной выпуклостью рамы, чем оживляющим душу сюжетом.

Видите ли, в чем дело. Литературные изображения людей имеют как бы две стороны: одну, — обращенную к читателю, другую — нам не видную, но не отделимую от автора. Внутренняя, интимная сторона изображений чаще всего просвечивает сквозь внешнюю, как бы согревая ее своими лучами. Но, повторяю, она недоступна нашему непосредственному созерцанию, а существует лишь во внутреннем переживании поэта, и нами постигается только симпатически. Связь между двумя сторонами изображе-

ния отчасти напоминает отношение между психическим актом и называющим его словом, так как и в том и в другом случае есть лишь сосуществование, а не внутреннее сродство. Различие заключается в том, что внешняя сторона литературного создания дает некоторую возможность заключить о той, которая приросла к автору, тогда как слово только условно соединилось и сжилось с мыслью. — Внешняя сторона типа может рождать в нас веселые впечатления, которые, по мере того, как мы их анализируем, будут сменяться раздумьем, в результате же дадут нашей мысли интересную работу, а нам художественную радость, — но в мире личных переживаний художника и самый процесс созидания и отражение уже созданного им типа могут быть совсем не таковы. Просветленность, как объективный признак художественного творения, вовсе не неизбежно сопровождает его полет перед внутренним оком самого художника. Напротив, какой-нибудь Хлестаков мог возникнуть из мучительных личных переживаний Гоголя, из его воспоминаний, даже упреков совести, — и лишь силы художественного юмора, т. е. случайный дар природы, придали этому символу ту просветленность, которая делает его столь привлекательным для человека изящным обличьем понятой и гармонично воссозданной поэтом жизни. Внутреннему, интимному Гоголю созидаемые им отрицательные типы не могли не стоить очень дорого. Если нам, обыкновенным людям, так тяжела бывает порою работа над самоопределением, то мучительность ее для поэта усиливается благодаря его живой фантазии, и интенсивность самого процесса созидания целостно захватывает всю его мыслящую и чувствующую природу. Пережить Манилова и Плюшкина значит лишиться двух иллюзий относительно самого себя и создать себе два новых фантома. Чем долее выписывал Гоголь в портрете России эти бездонные и *безмерно населенные глаза* его, тем тяжелей и безотраднее должно было казаться ему собственное существование. Гоголь не только испугался глубокого смысла выведенных им типов, но, главное, он почувствовал, что никуда от них уйти уже не может. Не может потому, что они это — он. Эта пошлость своею возведенностью в перл создания точно иссушила его душу, выпив из нее живительные соки, и, может быть, Гоголь уже давно и ранее болезни своей провидел, что одно сухое лицемерие да мистический страх останутся на остаток дней сторожить его выморочное существование. Вот в каком смысле разумел я в «Портрете» связь с будущим писателя, которое Гоголь себе как бы напророчил.

IV

Я не знаю, с чем связан самый сюжет гоголевского «Портрета»: задумался ли Гоголь над тем эпизодом из книги Вазари[7], который он передает во второй редакции своего «Портрета», эпизодом с неоконченным портретом Леонардо, где глаза отличались такой сверхъестественной живостью, или, может быть, Гоголь нашел прототип своих страшных глаз где-нибудь во время странствий по Италии, классической стране портретов, изображающих людей с сильными страстями... Но я почти ничего

не говорил еще о самой повести. Гоголь нигде не дал нам такого страшного и исчерпывающего изображения пошлости, как в своем «Портрете». Я уже говорил, впрочем, в другой статье[8] о хозяине Чарткова, и мне не хотелось бы повторяться. Пусть читатель сам, если хочет представить себе, что такое самая бесприменая и самая стертая пошлость, перечитает во второй редакции «Портрета» о визите домохозяина в квартиру художника. Это, может быть, у Гоголя единственное изображение серого налета жизни, которое не согрето ни единым лучом юмора, притом же здесь пошлость имеет не просто серый цвет, а цвет пепла, цвет бесполезно сожженной жизни.

Но Гоголь показывает в своей повести пошлость и еще с одной стороны — в «Портрете» она является орудием в руках карающего черта. Владелец рокового портрета гибнет следующим образом: вместо того, чтобы развивать свой талант, он, благодаря рекламе, делается модным живописцем и опошляется, мало-помалу утрачивая самый смысл и оправдание жизни, которые были у него в руках в виде его искусства. Только черт не оставляет его доканчивать дни под тем серым пеплом, который людям, окружающим художника, кажется славой. Наказание Чарткова заключается прежде всего в том, что он видит однажды картину не только дивно талантливую, но проникнутую тем особым чарующим светом, который рождается лишь от чистого огня жертвы и вдохновения. Чартков потрясен, он хочет наверстать потерянное, он пробует опять сделаться художником, но рука его упорно выводит лишь шаблонные очертания и оставляет на полотне лишь развязные мазки. Тогда Чартков в совершенно фантастической форме безумия начинает скупать и уничтожать все, что только он может найти оригинального и талантливого в той живописи, которую он, по наваждению дьявола, продолжает и любить и понимать, но которую он осужден только оскорблять своей проданной черту кистью. В результате невыносимой нравственной пытки человека, все торжество которого могло отныне заключаться лишь в диких оскорблениях того единственного, что он умел ценить, — три жестоких недуга ополчились на бренную оболочку Чарткова, и последний бред его представлял собою нечто поистине адское.

«Все люди, окружавшие его постель, казались ему ужасными портретами. Портрет двоился, четверился в его глазах; все стены казались увешаны портретами, вперившими в него свои неподвижные, живые глаза; страшные портреты глядели с потолка, с полу; комната расширялась и продолжалась бесконечно, чтобы более вместить этих неподвижных глаз...»[9]

V

Я не могу не закончить своего разбора одной параллелью. Гоголь написал две повести: одну он посвятил *носу*, другую — *глазам*. Первая — веселая повесть, вторая — страшная. Если мы поставим рядом две эти

эмблемы — *телесности* и *духовности* — и представим себе фигуру майора Ковалева, покупающего, неизвестно для каких причин, орденскую ленточку, и тень умирающего в безумном бреду Чарткова, — то хотя на минуту почувствуем всю невозможность, всю абсурдность существа, которое соединило в себе нос и глаза, тело и душу... А ведь может быть и то, что здесь проявился высший, но для нас уже не доступный *юмор творения*, и что мучительная для нас загадка человека как нельзя проще решается в сфере высших категорий бытия.

ДОСТОЕВСКИЙ ДО КАТАСТРОФЫ

ВИНЬЕТКА НА СЕРОЙ БУМАГЕ К «ДВОЙНИКУ» ДОСТОЕВСКОГО

Колорит ноября. Колорит туманной, мозглой петербургской ночи. Только не теперь, а лет 50, а то и все 60 тому назад[1]. Кажется, Фонтанка. Над водой повис плоский и опустелый мост, а ветер то поскрипывает фонарными столбами, где тоскливо мигает что-то желтое, то выше колец взрывает черную воду канала. Прохожих совсем мало. Да кому и ходить-то в такую ночь? А это что же там метет из улицы в улицу, метет в самое лицо и за воротник шинели, и на фонарь, и в реку?..

Снег? Дождь? Может быть, болезнь? Может быть, безумие. смерть? Торопливые, мелкие шаги.. Человек небольшого роста, пожилой, в енотах[2]. Что-то вроде чиновника средней руки. Но отчего же он так бежит, точно чего-то боится или точно за ним погоня? Погони нет, но его только что выгнали из одного дома[3]. И из какого еще? Ведь это был почти что его дом, от друга, от благодетеля выгнали... Что поделаешь-то? Завелись там молокососы разные, женишки завелись; выживать да выживать, и — видите — какой оборот! и совсем даже безо всякой церемонии — русским, мол, тебе языком говорят... Ах, да совсем не то же... Ну право же, не то, господа... Наваждение это, дурной сон... А чтобы, действительно... чтобы одна рука налегла на спину — и плотно налегла, а другая нахлобучила шапку, а третья.. Нет, этого, господа, как вы себе там хотите, а этого-то уж не было.. Ну, срезался — это так. Ох, постойте ж... Да неужто же так-то вот взяли да и выгнали? Да, брат Голядкин, плохи делишки-то твои... Бунтовал — вот теперь и расплачивайся. Слышишь — часы бьют.. [4] Не рано, поди. Денек-то ау! А только как-то ты завтра, братец, отвертишься. Бежать скорее... И даль же, господи... А расплата-то ведь, может быть, и раньше начнется, чем завтра. Вот за этим поворотом и начнется, — за переулочком-то этим... Боже мой! Что за странный вид у этого человека. Вы только взгляните. Он совсем опал и от прозреваемого завтра, и от обиды, и от всего обилия даров петербургского ноября. Вот он на минуту даже присел отдохнуть на тумбу под самым фонарем. Енот его распахнулся и весь вымок. Одну калошу он уже посеял. Волосы слиплись. Какой выцветший, вытертый, какой линялый человечек... И это он-то бунтовал? Да еще как! Не дальше как сегодня утром он нарядил своего Петрушку в ливрею с галунами, а сам он, этот измокший человечишка, только что спущенный с лестницы, сел в голубую карету с гербами и разъезжал по магазинам, вещей одних, поди, на тысячу рублей наторго-

вал [5]. Позвольте, но какой же это бунт, если и он хотел быть как все? И отчего же, скажите, Якову Петровичу Голядкину не быть как все? Ну, в канцелярию не пошел... Так на это же причины были... Не манкировать же ему было перед статским советником Берендеевым... Пригласили человека на обед, ну он и поехал на обед, покатался по Невскому, к доктору своему заехал [6] — и на обед... Да... И что ж тут такого, — я не понимаю. А домто какой! Почтенный старец, так сказать, убеленный... на службе лишился употребления ног и за это награжден капитальцем, деревеньками, домком и красавицей дочкой [7]. Дом чиновный, столичный дом... А он-то, Голядкин? Ведь уж так обласкан был, что и сказать нельзя... Платье обновил для такого-то случая... карету взял. Вот тебе и карета... Да чем же он, скажите, хуже других? Что тот-то, мальчишка-то в 26 лет и асессор, и с орденом... [8] Так ведь это что же, собственно? Непочтительно, мол, трактует... Так здесь вам, Андрей Филиппович [9], не канцелярия. Здесь мы на равной ноге. Вот тебе и на равной ноге. Просят, мол, извинить, принять никак не могут [10]: не так здоровы... Ну, что делать... Перекусил в трактире, а потом-то, потом-то что? Час стоял, два стоял, на лестнице, за шкапами стоял, между скарбом всяким, умирал, изнывал, а стоял... Ну что ж? Ведь и он, как другие, постоял, постоял да и пошел — и довольно даже свободно вошел... Что ж, мол, и вы — гости, и я — гость... Я, господа, сам по себе... Герасимыч, поправьте свечечку-то: видите — не прямо стоит. Да-с, вошел и дар слова обрел, сердца тронул, почти что слезу вышиб... Минута, две минуты внимания — и господин Голядкин восстановлен, господин Голядкин опять на равной ноге со всеми этими людьми, — и надо же было этой музыке: грянула — и все прахом... Какое уж тут к черту умиление... Положим, господину Голядкину и тут пришла в голову счастливая мысль: господин Голядкин не потерялся и с своей стороны был готов спасти положение. Полька так полька, что ж, он, пожалуй, согласен и на польку. Танец модный и созданный, так сказать, для утешения слабого пола... Но, надо сказать по правде, полька-то совсем уже не вышла. Срезался, братец Яков Петрович... Вот тут-то и случись эти руки... Ну, что там, право: все «руки да руки»... Оставим это, или лучше вот что, — поразберемтесь-ка в деле, только не спеша. Спешить только не будем... Как-никак, а он ведь все еще титулярный советник и помощник своего столоначальника. К тому же, как-никак, а в кармане у него 750 рублей [11]. Конечно, это уже не те 750 рублей в зеленом сафьяне, которыми он так гордился давеча утром, — они изрядно-таки потускнели, а все же 750-то рублей уж не такая, господа, пустяшная сумма, не правда ли? Притом Яков Петрович вовсе не имеет намерения отдавать их в рост, как какой-нибудь Иван Семенович [12]... А петля этот Иван Семенович, пробирается-таки на его местишко. Ну, да там еще увидим... Поживем еще... Все же у него, у Якова-то Петровича, и квартира, и Петрушка, который и сегодня как ни в чем не бывало стащит с него сапоги. Доктор советовал ему давеча компанию [13], очень рекомендовал клуб и театр... А медикаменты в той же аптеке... [14] Что ж? Он мог бы себе, конечно, позволить и клуб, и театр, да и позволять тут нечего — взял и

пошел. Только и всего. Но он, Голядкин, сам не хочет... Он, Крестьян Иваныч, домосед, видите ли. Он тихую жизнь любит, ведомости почитать любит, стишонки какие-нибудь перебелить. Оставьте его, господа, пожалуйста. Он вас не трогает, он сам по себе. Невзрачен и не молод уже, не мастер красно говорить, не шаркун, светским комплиментам не обучался, — но зато он прям, не интриган, чист и опрятен...[15] Так-то так... но завтра, завтра... А что же такое завтра? Что Андрей-то Филиппович холоду напустит? Так это ведь, Андрей Филиппович, не официальное...[16] Это, Андрей Филиппович, мое... то бишь частное... Вот это ваше, казенное... здесь извольте, слушаю-с. А это уж мое... — Как мое? Что такое мое у канцелярского чиновника? Флюс твой, поясница твоя, жалованье твое, если не заложил. Да и то не очень-то, братец мой. А это мое да мое — это уж бунт, это, если желаете знать, непочитание властей, это, сударь вы мой, знаете, чем пахнет? Ну хорошо! Ну пускай! Ну мы подсократимся. мы, брат Голядкин, спрячемся с тобой. Пришел домой, сдел вицмундир, — вот я и сам по себе. Кому до меня дело? Да хоть экзекутора посылай[17] Как-никак, а я все же я, Яков Петрович Голядкин. Голядкин, Голядка ты этакая, фамилия твоя такова[18]. Кто ты, откуда? Без роду, без племени... бился, как рыба об лед... выбился... здравствуйте! И что теперь такое? Ветер подул — и что ты? Нет, уж позвольте. Какой-никакой, а все же я вот Голядкин, и этого, надеюсь, Андрей Филиппович, вы, сударь мой, у меня оспоривать не будете... А! Опять бунтовать? Да-с, пускай вы — вы, пусть ваш Владимир Семенович имеет в 26 лет асессорский чин и в петлице, пускай себе у Клары Олсуфьевны сегодня и глазки-то блестели — а все же вот не быть им никому Яковом Петровичем Голядкиным. Вот захоти, хоть разопнись, а не быть. Уж это извините... Хотя бы, Андрей Филиппович, и форменное на сей счет... а не быть. А я вот... пришел домой... Кто идет? Яков Петрович Голядкин. Ну квартирка, точно, не того, мизер какой-то, и бумажки-то желтенькие пообшарпались... все же моя трубка, моя постель. Вот лягу себе и один. сам по себе — Яков Петрович... Один... Брр... как холодно. Откуда это вдруг понесло таким холодом?.. Глядите, глядите... Что еще там такое? Точка... точка в тумане. Ну так что же, что точка? Да вот от нее-то, от точки этой, и несет холодом. — И вот господин Голядкин срывается с места и бежит, бежит... Он к точке, точка к нему. Вот уж и не точка, а линия, вот фигура целая. Господи, да где же это я видел раньше эту тоскливую побежку? Ну, и что же, и ничего. Видишь: человек какой-то, в енотовой шинели. Чиновник. Опоздал тоже, поди. Закутался, торопится. Две секунды каких-нибудь — и они разминутся. Вот уж и разминулись. То-то. разминулись. Губы у господина Голядкина силятся что-то сказать и не могут... и он бежит, бежит. Голядкин, братец, а ведь неладно дело-то... Смотри-ка: там ведь опять навстречу точка. Кончено с вами, Яков Петрович, да! Это тебе уж не Фонтанка. Это уж совсем другое, и не только другое, а именно то самое, чему конца нет, Голядкин. Началось, и нет тебе с этого часа поворотки. Ступай ты прямо по мосткам, до самой ямы, где яму копают. Вздор, подумаешь, зернышко, прыщик, пятнышко,

а кровь-то ведь уж отравлена. Это — твой недуг, Голядкин, это — теперь то же, что ты. И он свое возьмет. Он все свое, братец, возьмет.

И, умирая от внутренней дрожи, господин Голядкин на одну минуту видит перед собой весь ужас своего будущего. Он понимает, т. е. почти понимает, что он потерял все, вернее, потерял то единственное, чем расщедрилась для него мать-природа. Он потерял, видите ли, то, что пусть там другие и лучше, а вот же не быть им ветошкой-то этой, Яковом-то Петровичем Голядкиным. Что, брат Яков Петрович, теперь не скажешь больше, что я, мол, сам по себе, иду своей дорогой и хата, мол, моя с краю? Тащи, братец, другого на плечах, как намокшую шинель. Подлый обманщик, тот, другой Яков Петрович Голядкин, будет, дразня, открывать тебе все самые ненавистные, самые смрадные качества своей, а отныне и твоей души. Он будет решительно всем, чего ты и знать не хочешь. Он будет и лизун, и хохотун, и интриган, и комплименты будет говорить, и по лощеным паркетам скользить будет[19], перед начальством юлить будет, необходимым, подлец, сделается его превосходительству... А с тобой-то? То фамильярно-нежен, подло-слезлив, дружбы твоей домогаться будет, стишки тебе чувствительные напишет, — петля он, ух, какая петля! — пуншей на твоем диване натянется, — а то при всех, оскорбительно-наглый, оботрет беленьким платочком руку, которую ты только что ему пожал. Еще бы, мол, ты надушился, а тебя вон лакеи с лестницы спустили. Так разве можно, мол, такому еще руку подавать? Все, чего ты боялся... все, чем ты не мог быть... уж таким-то, прошу меня уволить, — я быть, мол, не желаю и не буду: я, мол, не интриган и не интересан, — все это отныне возьмет твое имя, украдет твое имя, насядет на тебя, выжимать тебя будет. Эх-ма, выморочный ты человек Голядкин — и только. Жизнь, как ноябрьская ночь, может отныне давать Голядкину лишь реальные дары свои: туман, флюс, жабу, — но царем природы он уже никогда себя не почувствует даже в мечтах, потому что вечно должен делиться с кем-то даже самой иллюзией бытия своего... и какого бытия?

Что же это? Ночь или кошмар? Безумная сказка или скучная повесть, или это — жизнь? Сумасшедший это, или это он, вы, я? Почем я знаю? Оставьте меня. Я хочу думать. Я хочу быть один... Фонари тонут в тумане. Глухие, редкие выстрелы несутся из-за Невы[20], оттуда, где «Коль славен наш господь в Сионе»[21]. И опять, и опять тоскливо движется точка, и навстречу ей еще тоскливее движется другая. Господа, это что-то ужасно похожее на жизнь, на самую настоящую жизнь.

ГОСПОДИН ПРОХАРЧИН

I

Есть у Достоевского повесть о человеке, который умер от страха. Человека этого звали Семен Иванович Прохарчин; он был мелкий чиновник, нрава необщительного и, насколько смел, даже сурового, ума не быстрого

й уже в летах. Сначала господин Прохарчин жил очень спокойной жизнью, т. е. или сидел в канцелярии за перепискою бумаг или лежал у себя за ширмами на промасленном тюфяке, в мало заметном соседстве трех таких же, как он, тихих жильцов. Так прожил он двадцать лет или более, причем «целые часы проходили дремотные, ленивые, сонливые, скучные, словно вода, стекавшая звучно и мерно в кухне с залавка в лохань» [1]. Так, может быть, прошла бы для господина Прохарчина и вся его жизнь, — если бы, как на грех, не очутился он со своими ширмами совсем в другой компании. Соседями его по новой квартире оказались люди молодые и буйные, да еще на горе завели они между собой дружество, примкнуть к которому у Семена Ивановича не было ни малейшего желания. Скоро Семен Иванович стал бельмом на глазу для молодой компании. Еще если бы дело ограничивалось при этом одними насмешками, так господин Прохарчин, как человек и от природы не быстрый, да еще долголетней привычкой развивший в себе нечувствительность, — пожалуй бы, и приспособился к своей новой обстановке. Но пошли пренеприятные намеки на то, что Семен Иванович на самом деле вовсе уже не так скуден, как он это показывает. И тогда началась для Семена Ивановича уже настоящая пытка. Дело в том, что господин Прохарчин и на самом деле откладывал на черный день, но он привык делать это в глубочайшей тайне и среди жильцов нелюбознательных. Мало того, он не только привык это делать, но привычка эта стала едва ли не единственным содержанием его сознательной жизни. А теперь господину Прохарчину приходится хитрить, ему необходимо отвести соседям глаза. И вот на сцену является новый замок на сундуке, в котором, как доподлинно всем известно, хранятся лишь старые портянки и тому подобный дрязг. Нет-нет, да увидев компанию, которая складывается, чтобы устроить чаепитие, подсаживается к ней и Семен Иванович, платя свои двадцать копеек, и тут, выждав удобную минутку, господин Прохарчин начинает горько жаловаться на свою скудость, — что вот, дескать, и одежу-то себе поправить не могу, да что одежа, и пообедать иной раз не на что, как добрым людям. Придумывает он даже какую-то золовку в Твери, которой он должен посылать по пяти рублей в месяц, а не будь, мол, этой благостыни, так и умерла бы, поди, золовка-то с голоду [2].

Скольких усилий для тяжелой на подъем мысли стоят господину Прохарчину эти золовки и жалобы на скудость, но язык его ворочается при этом так бестолково и намалывает, вместо того что хочет его обладатель, столько дрянного и ни на что не нужного хлама, что собеседники господина Прохарчина становятся еще повадливей по части всевозможных выдумок, которые должны в скорости уже окончательно сбить с толку этого старого чудака. То придумает кто-нибудь, что, мол, «неоднократно замечено про разных иных из их братьи, что лишены они всякой светскости и хороших приятных манер, а следовательно, и не могут нравиться в обществе дамам, и что потому, для искоренения сего злоупотребления, последует немедленно вычет у получающих жалованье и на складочную сумму устроится такой зал, где будут учить танцевать, приобретать все при-

знаки благородства и хорошее обращение, вежливость, почтение к старшим, сильный характер, доброе признательное сердце и разные приятные манеры. То будто готовится, мол, такое распоряжение, что чиновники, начиная с самых древнейших, должны для того, чтобы немедленно сделаться образованными, какой-то экзамен по всем предметам держать, и что таким образом многое выйдет на чистую воду и некоторым господам придется положить свои карты на стол».

И все это не только рассказывается, но как бы на театре разыгрывается перед господином Прохарчиным, разыгрывается с какой-то инстинктивной жестокостью: рассказчик нарочно подчеркивает разные канцелярские словечки, вроде *неоднократно замечено*, для *немедленного искоренения* или *в самом непродолжительном времени*; а слушатели при этом то вздохнут, то переглянутся, и, кажется, будь Семен Иванович хоть немножко повпечатлительнее, его бы в жар бросило уже от одних этих недомолвок, покиваний да подавленных вздохов или шепотов. На Семена же Ивановича рассказы эти действуют вроде того, как бы подействовала официальная бумага: не то чтобы все и в самом деле было так, да и не разберешь хорошенько, об чем тут написано, — а смотришь: пишут, пишут да как прихлопнут, так и от человека-то только мокренько останется. Долго ворочает он потом, оставаясь наедине, пока жильцы мечут меж собою банчишку или ведут отвлеченные споры, — долго ворочает он в голове все эти страшные и жестокие несообразности и в результате укрепляется лишь в своем уже давнем страхе, что, мол, *уничтожится место*, так «вот что, мол, оно тогда-то, а? Слышал историю?»

Пробует Семен Иванович обратиться по этому поводу с вопросом к самому Демиду Васильевичу[3], но ответ этого последнего оказывается уже настолько грозным и вселяющим ужас, что господин Прохарчин молча надевает шинель и на целых два дня о нем ничего не знают ни дома, ни в канцелярии. Бежит ли господин Прохарчин или, наконец, он решается где-то, помимо этого заколдованного круга канцелярии, проверить терзающие его слухи, — никто об этом не знает, но два дня проходят для него в фантастических скитаниях и, может быть, уже в бреду: господин Прохарчин попадает на пожар, он стоит на каком-то заборе и получает даже несколько поощрительных тумаков, потом водит его где-то новый его приятель, пьянчужка Зимовейкин, и, наконец, совсем больного, доставляет господина Прохарчина в углы какой-то измокший Ванька уже под утро третьего дня. Новый ресурс для обитателей углов: только теперь господина Прохарчина уже не пугают, — наоборот, его усовещивают, его готовы образумить, его во что бы то ни стало решились ободрить; однако опыт и горячка не прояснили господину Прохарчину его чадной головы, и своею тупостью и упорством он выводит в конце концов из терпения самого Марка Ивановича. Разобравши, наконец, что Семен Иванович отделал себя не на шутку, соседи начинают ахать, чуть было не послали они уж и за доктором, а одна добрая душа затеивает даже подписку в пользу горемыки, который, того и гляди, службу-то и в самом деле потеряет. Но сострадательные движения души как-то быстро расходятся. Не прошло еще

и вечера, а больного, впавшего тем временем в беспамятство, сдают на руки пьянчужке, сами же жильцы засаживаются в картишки, потом заводят бесконечный спор и наконец разбредаются по углам, забыв и о своих лучших чувствах, и даже о самом больном. Между тем Зимовейкин привел откуда-то товарища, чего-то они между собой не поделили, задрались и шумом подняли весь дом.

Сбежались жильцы, прибежала хозяйка, но они находят господина Прохарчина уже в самом плачевном виде: он стащил на пол свой тюфяк и еле жив!

Тут же господин Прохарчин и умирает, а через какой-нибудь час является в углы полиция, которая обнаруживает в тюфяке покойного целый капитал, без малого $2^1/_2$ тысячи рублей. Вот и вся повесть. Сам Достоевский, кажется, не гордился ею в такой мере, как двумя первыми; он целое лето, видите, *болел* Прохарчиным [4], так как этот чудак не хотел сходить с его пера так же легко и быстро, как «Хозяйка» [5]. Притом же это была третья повесть о бедном чиновнике [6] и Достоевский боялся, чтобы однообразие тем не повредило его начинающейся известности. В этом смысле он дальше и поступал. После Прохарчина Достоевский уже или разнообразит мотивы своих чиновничьих повестей, как сделал он это, например, в «Слабом сердце», где канцелярская история получает романическую окраску, — или просто затушевывает чиновничью обстановку своих героев, мечтой ли «белых ночей» или желчью «Подполья», или, наконец, он сводит своих чиновников на деталь, на эпизод романа, вроде Мармеладова и Лебедева [7] «Сбритых бакенбард» [8], повести, по-видимому, столь же строго канцелярской, как Голядкин и Прохарчин, — Достоевский так и не написал.

В результате о Прохарчине говорили немного — «хвалят», писал автор брату [9], но вот и все, — а теперь «Прохарчина», конечно, едва ли многие знают даже по содержанию. Интересна при этом одна деталь. Биограф Достоевского, покойный Орест Миллер, советует при суждении о Прохарчине помнить, что сам автор жаловался на искажение его детища в цензуре [10]. Едва ли, однако, теперешний текст так искажен: тех помарок, по крайней мере, на которые жалуется Достоевский в письме (что уничтожено, например, слово *чиновник*) от 17 сентября 1846 г., — мы уже не находим [11].

Когда вышел Прохарчин, Белинского не было в Петербурге, а claqueur-chauffeur * Достоевского, Григорович, кажется, не особенно муссировал Прохарчина. Это была, таким образом, не только нелюбимая, но и обделенная счастьем повесть.

Не возбудила она любознательности и в современных исследователях. Мне же Прохарчин кажется интересным, так как это, по-моему, одна из самых четких иллюстраций к основной идее творчества Достоевского. А за что я особенно люблю эту повесть и почему говорю о ней именно теперь, это сейчас читатель увидит.

---

* Неистовый клакер, здесь: горячий почитатель (*фр.*).

Мотив повести — *непосильная для наивной души* борьба с *страхом жизни*. Вдумайтесь в природу и смысл этого страха жизни, и вы откроете интересный контраст между данным мотивом и столь возвеличенной в наши дни Чеховщиной. Кажется, ни один поэт не давал читателю лучше Достоевского почувствовать, что такое настроение: вспомните только сон Раскольникова в его «каюте» [12] и потом, когда он проснулся, закат в стеклах и бьющуюся между ними муху, или еще то раннее утро, когда Свидригайлов ощупывал в кармане револьвер [13], а на него глядели закрытыми ставнями желтые домишки Петербургской стороны, еще скользкие от ночного тумана.

Никто сильнее Достоевского не умел внести в самую пошлую и отрезвляющую обыденность фантазии самой безумной или, с другой стороны, свести смелый романтический полет к безнадежно-осязательной реальности.

Его Подросток [1*] говорит, что ему сто раз среди утреннего петербургского тумана задавалась странная, но навязчивая греза: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли, с ним вместе, и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет, как дым, и останется прежнее финское болото».

Для второго же случая возьмите *бездну вечности*, которую Достоевский сводит к *деревенской бане с пауками по углам* [14]. Но, давая нам переживать целый ряд настроений, тот же Достоевский *никогда* не делал *настроения* центром, сутью и смыслом не только целого создания, но даже отдельной сцены, частной ситуации какого-либо из своих романов.

Сильнейшие из психологических символов бросались Достоевским мимоходом, и часто их приходится разыскивать теперь где-нибудь в сравнениях, среди складок рассказа, — так мало значения придавал им сам писатель.

Божественная сила духа, веющего в людях, где он хочет, и безмерность человеческого страдания, которая нужна была поэту, чтобы показать нам всю силу и все величие нашей души, — вот мотивы поэзии Достоевского и критерии того, что́ считал он важным и что́ неважным, что́ интересным и что́ ничтожным в собственном творчестве.

А отсюда — нечто высшее, чем жизнь отдельного человека, замкнутая между его рождением и смертью, отсюда и совесть, не как подсчет, а как исканье бога, отсюда же, наконец, *второстепенность* вопроса о смерти.

Страдания человека доведены в творчестве Достоевского до прямо-таки фантастического разнообразия: он умел открывать бездны ужаса не только в «скверных анекдотах» [15], но даже в приключениях под кроватью, в жанре Поля де Кока [16]. И притом это был всегда не декоративный, не мелодраматический и уж никак не придуманный ужас, а самый заправский и притом такой, что каждый, читая о нем, и понимал, и чувствовал, что выдуман разве анекдот, но, что, попади он сам, читатель, в положение

1* Изд. 1884—1885 гг., т. IV, ч. II, с. 79.

штатского генерала Пралинского[17], он, пожалуй, испытал бы этот ужас еще острее и болезненнее.

Но среди страданья и ужасов Достоевский никогда не останавливался на надуманных, вроде тоски, которую натащил на себя человек сам, — не скажете же вы, что герой из «Подполья», когда он радуется, что у него зуб болит, выдумал себе сам весь этот ужас: ведь кто же не понимает, что этот несчастный стал злобным обитателем «Подполья» лишь потому, что иначе он должен бы был сделаться Прохарчиным или Голядкиным и что богаче выбора у него, пожалуй что, и не было.

Но отыщите у Достоевского рассказ, подобный тургеневскому «Стук. стук... стук...» или истории отца Алексея.

У Тургенева поручик Теглев поканчивает с собою после некоторых мистических выкладок, по самому ничтожному поводу, из-за каких-то дурацких стуков и шепота за окном, где повторилось его имя. Ужас здесь, конечно, самый несомненный, но дело в том, что он выискан в жизни мистиком и мистиком же с любовью оправлен в поэтическую раму. Или рассказывает у Тургенева священник о своем сыне, несчастном безумце, который пережил страшную драму одержимости и бесовского искушения, — опять — ужас, опять подлинная мука, но что скажет мне и вам случай атавизма рядом хотя бы с этой бледной женщиной, которую мы, кажется, уже видели за стеклянной дверью закладчика[18], когда звякал звонок, возвещавший о нашем приходе в ее отравленное заточенье, и о которой мы не раз потом думали, боясь сказать себе, что и мы участвуем в той жизни, где кроткие безропотно служат узкодушию закладчиков и задыхаются на этой службе.

Страх смерти — любимый мотив современной поэзии: деревья шумят — и поэту слышится напоминание о смерти; поезд подходит, этот поезд раздавит Анну Каренину; сели в винт играть, а смерть уж тут как тут; она в тайне вот этих четырех карт, и, может быть, сегодня же один из партнеров так и не узнает, что в прикупке был туз червей[19].

А возьмите страх смерти у Достоевского: перечтите наивный рассказ князя Мышкина о человеке, которого везут к эшафоту; и вы поймете, почему именно Достоевский не мог сделать этого чувства смерти основным моментом своего творчества.

Посмотрите — вот то же чувство поэтически передано Чеховым. Получился профессор: этот человек чувствует старческий упадок сил, он боится, а, как медик, он знает, что жить ему недолго. Боится? Но ведь он уже и теперь не живет, а только вид делает, что живет: ведь все, что было ему близко: и наука, и Катя, его любимица, его радость, его alter ego *, — отошли куда-то вдаль, затуманились, а между ними и им отныне навсегда стала неподвижная черная тень, и что ему за дело теперь, что Катя нуждается в его советах, что она, может быть, погибнет, эта бедная Катя, — или что какие-то там ученые немцы еще интересуются, колпаки, патологией, когда ему, понимаете ли, ему, жить всего какой-нибудь

* Второе я (*лат.*).

год!..[20] Достоевский не любил говорить о смерти и никогда не пугал читателя ее призраком: слишком уж серьезным казался ему страх жизни и сложной сама жизнь вне индивидуальных ее рамок.

Иногда смерть приходит у Достоевского даже как-то незаметно — так *кончается* Ипполит Терентьев в «Идиоте», — или смерть рисуется лишь как нечто подчиненное, необходимое уже не само по себе, а в качестве перехода к другой форме бытия — и даже не в смысле богословском, не где-то там, а здесь же, среди оставленных или даже в самом умирающем: такова смерть Илюшечки или смерть Мармеладова; иногда, как для Катерины Ивановны[21], она — желанный конец — желанный даже для самого читателя, который невольно ищет выхода из всей этой тяжелой бессмыслицы. Иногда смерть у Достоевского, наоборот, — разочарование, даже более — кризис, дьявольская насмешка над сердцем, которое ждет чуда.

Такова кончина старца Зосимы[22]; иногда же весь ужас смерти переливается в ужас того, кто остался жить, — так умерла Кроткая, в виде последней жертвы передав мужу все наше сострадание, которое должно бы было по праву принадлежать ей.

Самоубийцы Достоевского или гордые фантасты, как Кириллов, или люди, которые исполняют над собой по собственному же приговору смертную казнь: таковы Свидригайлов, Смердяков, таков особенно Ставрогин[23].

При этом смерть героя «Бесов», может быть, единственная у Достоевского *страшная* смерть, если кому-нибудь ее картина не покажется, впрочем, скорее тошнотной.

Гражданин кантона Ури висел тут же *за дверцей*. На столике лежал и молоток, кусок мыла и большой гвоздь, очевидно припасенный про запас. Крепкий шелковый снурок, очевидно заранее припасенный и выбранный, на котором повесился Николай Всеволодович, был *жирно* намылен. Все означало преднамеренность и сознание до последней минуты. Наши медики, по вскрытии трупа, совершенно и настойчиво отвергли помешательство.

Все знают, что Достоевский никогда не печатал драм. Он слишком любил широкую и гибкую форму рассказа; да не по нем была, конечно, и эта необходимость условно синтезировать свои мысли, жертвуя сложным узором эффекту декораций.

Но, с другой стороны, только трагедия изображала ужас настолько же подавляющим своей безмерностью и вместе с тем подлинностью, как умел делать это Достоевский. Начиная с колеса Иксиона[24] и коршуна Прометея[25] и вплоть до мучительной болезни леди Макбет, истинная трагедия никогда не допускала призрачности и даже надуманности ни в страхе, ни в страдании, как она никогда не допускала ни их слепой бесцельности, ни их нравственной бесполезности.

II

Итак, господин Прохарчин умер от страха жизни. Но Прохарчин, как всякий поэтический образ, достигающий известной идейной значительности, не является самодовлеющим, — он возводится к более сложному порядку художественных явлений, — т. е. это уже не просто некоторое подобие человека, но и симпатический символ, т. е. мысль художника, которая симпатически становится нашей. Итак, насколько удачен Прохарчин как символ? Хорошо ли он проектировал душу Достоевского для того момента, когда душа эта поместила его в свой фокус.

Представьте себе канцелярию 40-х годов не такою, какой начертали ее Сперанские [26], а в том виде, как она отображалась в фантазии гениального юноши, поклонника Жорж Санд и Гюго, который только что с радостной болью вкусил запретного плода социализма, и притом не столько доктрины, сколько именно поэзии, утопии социализма [27].

Вместо идеального строя, где все так целесообразно, так гордо-великолепно, — смешная канцелярия с ее чинопочитанием и низкопоклонством; вместо сознательного, любимого труда — бессмысленное корпенье над никому не нужным делом; вместо апофеоза желаний и страстей свободного человека — идеал, нет, зачем идеал, — образец, правило, устав благонравия и благочиния, — и, вдобавок ко всему этому, полная беспомощность человека, беспомощность целых поколений, которые знают об окружающей их жизни не более того, что знают о ней животные, но не имеют при этом ни их хоботов, ни их когтей и ни их клыков.

Надо было взять душу, именно столь наивную и первобытную, как у Прохарчина, чтобы символ страха жизни оказался на фоне этой канцелярии особенно удачным.

Но если вы поближе вглядитесь в эту *предполагаемую* наивность, то увидите, что душа Прохарчина лишь кажется вам первобытной, что это tabula rasa *, но не в переносном, а в прямом значении, т. е. душа *выскобленная*, опустелая, выветрившаяся, не та, которая выходит из рук создателя, а та, которую оставляют человеку тюрьма или застенок, чтобы он мог еще славить своего создателя. Самый ум Прохарчина уже не девственный ум дикаря, которого не учили, а хаотический ум человека, которого забивали. И над этой выветренной душой, над этим чадным умом убитая воля, натура, ставшая пассивной не под влиянием наскоков, хоть у молодости да вызывающих злобу и протест, а под влиянием плотного и гнетущего тумана, среди которого человек незаметно дожил до полной одебелости суставов и желания лечь и больше не вставать.

Мы видим, что Прохарчин принимает жизнь пассивно, как больной глотает лекарство, — но вглядимся пристальнее в этого человека, которого насильственная бессмыслица жизни, казалось, в конце концов даже сформовала по своему подобию.

---

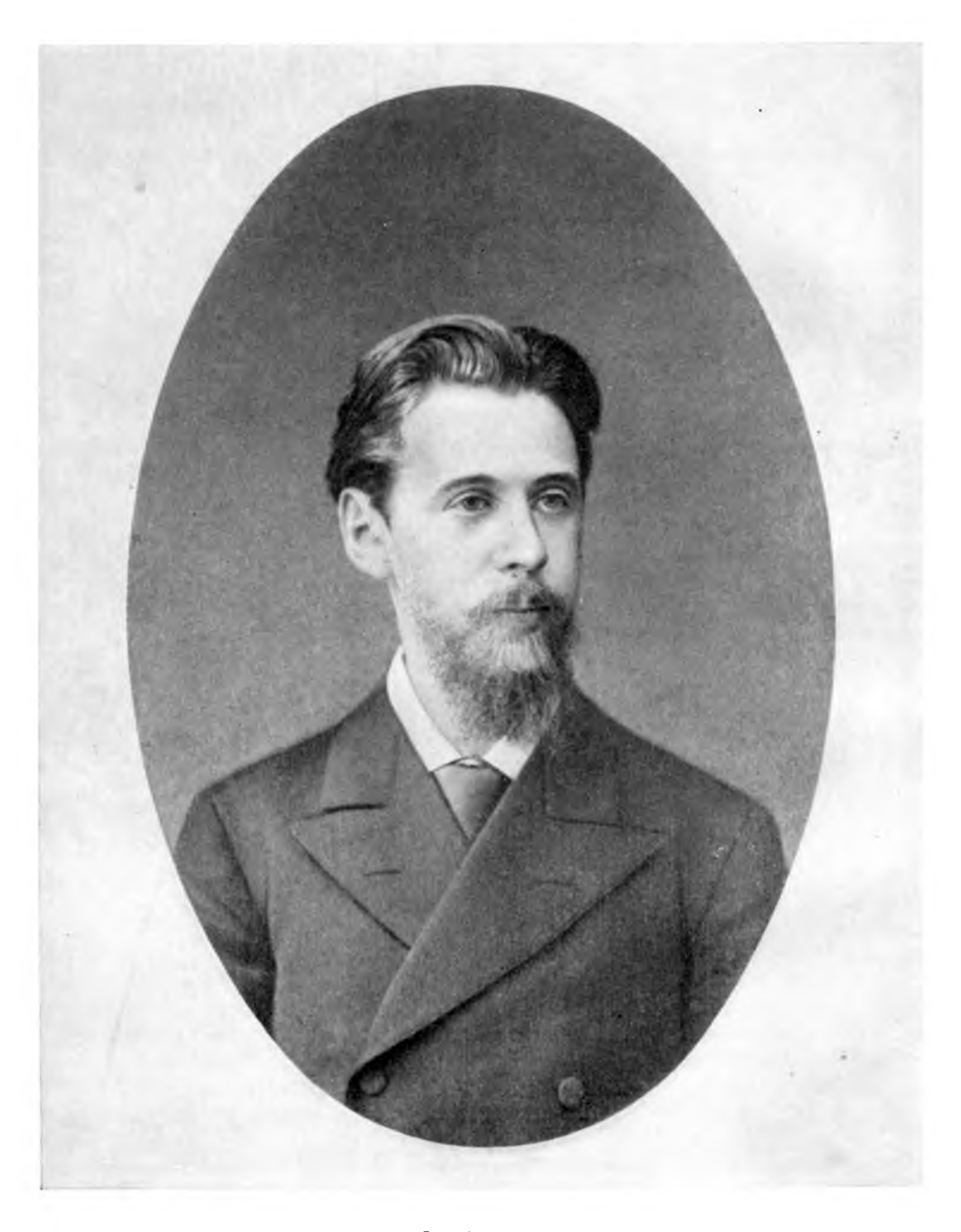
* Чистая доска (*лат.*).

Прохарчин не умеет говорить. Он лишен не только слащавой и робкой витиеватости Девушкина[28], но даже спутанного бормотанья Голядкина. Самые слова *выводятся* у Прохарчина наружу каким-то болезненным процессом: они суются, толкутся, не попадают на место и теряют друг друга в бессмысленной толчее, — да и слов-то самих немного. И так как только сильное возбуждение заставляет Прохарчина говорить, то его прерываемый собеседником монолог состоит сплошь из междометий или, точнее, из слов, которые сделались междометиями, благодаря эмоции, управляющей их извержением. *Князь, шут, пес, каблук, гулявый детина, мальчишка, праздный, пословный, потаскливый* и *туз* — вот почти весь словарь Прохарчина, причем, однако, *шут* иногда в очумелости тащит за собой еще *шутовского человека* или *туз* — *тузовую бабу*. Но высшую для Прохарчина форму волнения символизируют слова *ученый, книга* и *стихотворец*. И за этот предел не дерзает уже и фантастическая укоризна, срываясь с его губ. А чтобы придать своим междометиям, эпитетам и пожеланиям в таком же роде хоть подобие речи, Прохарчин склеивает и замыкает их формулами вроде: *слышь ты, понял историю, не твой, сударь, слуга, вот оно тебе* и т. п. И здесь уже решительно все — и фразеология и словарь. Но вдумайтесь в эту наборную речь — разве она не законнейшее наследье привычки копиистов, да еще, может быть, копившейся в нескольких поколениях: в чем проходила их жизнь, как не в том, чтобы набирать буквы и слова, между которыми крепко засело несколько пошлых формул? Разве речь Прохарчина, в сущности, не превосходный символ того хаоса бессознательно набираемых впечатлений, которые дает писцу привычно-непонятная, постыло-ненужная и уже тем самым страшная бумага? И не процесс же копирования, конечно, мог бы дать Прохарчину любовь к словесному искусству! Да и для чего же, по правде говоря, и канцелярии-то словесность Прохарчиных, когда неизвестно даже, на какой предмет употребили бы ее и сами Прохарчины? Пустая вещь — эта словесность. Только и толку в ней, что Марк Иванович мучит ею Семена Ивановича. А ненависть к книге и к стихотворцам? Да разве ж и это — не создание той же канцелярии, не ее лучший плод? А поэты, на что они Прохарчиным, если со всем своим гением они не могли даже добиться того, чтобы Прохарчины не молчали по двадцати лет подряд до потери дара речи, лежа на засаленных тюфяках своих и за ветхими ширмами?

Но канцелярия выветрила из души Прохарчина не только любовь к общенью и словесности и даже самый дар речи, — она же отняла у него и всякую фантазию. Прохарчин не лишен хитрости: он выдумал замок и золовку. Но чего он лишен абсолютно, хотя, может быть, и небезболезненно, так это мечты и иллюзий.

Голядкин, тот не только имел иллюзию, он даже пал жертвой ее непомерной смелости, вообразив, что он точно имеет неоспоримое право называться Яковом Петровичем Голядкиным. Но не все ли равно Прохарчину, как его зовут, когда он твердо знает, что как бы там его ни звали, «а оно, брат, стоит, а потом и не стоит. А я, брат, и с сумочкой»[29].

Последние дни жизни Н. В. Гоголя.
Рисунок работы А. С. Солоницкого (ГПБ)



И. Ф. Анненский.
Конец 70-х годов XIX в. (Архив С. А. Богданович)

И. Ф. Анненский.
900-е годы (ЦГАЛИ)

Н. В. Анненская, жена И. Ф. Анненского
(Архив С. А. Богданович)

А. В. Бородина
(Архив М. А. Бородиной)

Н. Ф. и А. Н. Анненские и Т. А. Богданович
(ГБЛ)

Ф. Н. и Н. П. Анненские
(Архив С. А. Богданович)

Царскосельский (ныне Витебский) вокзал в Петербурге

Но чем менее может себе вообразить Прохарчин и воображеньем прикрасить действительность или рассеять ее страхи, тем более, конечно, должна угнетать его эта ни с кем не делимая ноша однообразно-томительных и бестолковых впечатлений. Поэзия посетила, положим, и его, но она пришла в такой страшной одежде и в сопровождении столь одуряюще-яркой вереницы призраков, которые к тому же не надо было даже проверять, так они были несомненны и, главное, близки душе Прохарчина, — что оказалась для господина Прохарчина немногим более утешительной, чем жизнь.

Пришел старый лысенький человечек. И ему нельзя было не верить, когда он, пересчитав свое возмездие и похлопывая по рублевикам, говорил Прохарчину так: «денежки-с, их не будет и каши не будет, а у меня семеро»; и не только говорил, но будто даже и упрекал господина Прохарчина в этих семерых, а хуже всего при этом было, что Прохарчину и точно страшно и совестно стало, что вот у этого человечка, совершенно ему чужого, такая большая семья и что семью эту надо кормить хотя бы кашей [30]; канцелярия никогда не говорила господину Прохарчину ничего подобного, и теперь он чадно, но больно чувствовал, что два горя вместо одного — плохое утешение, а все же, где только два человека, там непременно будет и два горя. Переносила поэзия Прохарчина и на какой-то забор. И это было тоже новое, т. е., собственно, — то свое, нутряное, но только зачем-то ставшее странно праздничным, совсем чужим и словно бы даже выдуманным. Смотрит будто Прохарчин то на пожар, то как качают, — а сзади его бьют, зачем, мол, ты ничего не умеешь и не можешь, а только смотришь [31].

Потом привиделась ему еще фигура того старика с геморроидальным лицом в ватном халатишке, отлучившегося было еще до пожара в лавочку за сухарями и табаком своему жильцу и пробирающегося теперь с молочником и четверкой в руках сквозь толпу до дома, где горели у него жена, дочка и тридцать с полтиною денег в углу под периною [32].

И был это и он, Прохарчин, и не он. Но больше всего преследовал Прохарчина один кошмар — куда, казалось, вместились и самая суть жизни и весь ее страх: «Это была бедная грешная баба — в лаптишках, с костылем, с плетеной котомкой за плечами и в рубище. Она кричала громче пожарных и народа, размахивая костылем и руками, о том, что выгнали ее откуда-то дети родные и что пропали при сем случае тоже два пятака. Дети и пятаки, пятаки и дети вертелись на ее языке в непонятной глубокой бессмыслице, от которой все отступились после тщетных усилий понять».

Поэзия не объяснила Прохарчину его недоумений, и так он и умер с ними, — но зато гостья эта как бы на миг объединила его страх и его злополучие с целым миром таких же страхов и злополучий в болезненно-назойливой обязательности бреда.

И никогда бы не понял Прохарчин, как близко поставил его этот горячечный сон не только ко всему страдающему, но и к поэту, который воплощает и осмысляет эти муки.

В Прохарчине не было фантазии. Но что же было в нем? Что положительного выработала в нем жизнь? — Зимовейкин называет Прохарчина мудрецом и убеждает его послужить благоразумию, — и точно: Прохарчин был мудрецом, так как он не хотел ни говорить, ни мечтать, ни знаться с людьми — а это-то и была подлинная и заправская мудрость канцелярии, т. е. инстинктивное, но цепкое приспособление к среде.

И все, казалось, было в Прохарчине, чего хотела от него жизнь: «и миловидный я, смирный, слышь, и добродетелен, предан и верен». И вдруг — горячечным бредом откуда-то с самого дна темной прохарчинской души выплескивается наружу ее взбудораженная тайна, и на мгновение она как-то безудержно сияет и даже слепит...

«Стой, — кричит господин Прохарчин. — Ты пойми только, баран ты: я смирный, сегодня смирный, завтра смирный, а потом и не смирный, сгрубил — пряжку тебе, и пошел вольнодумец». Пусть через несколько минут этот вольнодумец для Зимовейкина и даже Наполеон для Марка Ивановича уже весь истаивает в дробных и бессильных слезах, — но все же живая жизнь сквозь горячечный бред дала в умирающем человеке вспышку настоящего *бунта*...

Постойте: только чей же это бунт? Уж не Достоевский ли это сам провидит свою катастрофу?

Достоевский 1846 года и его Прохарчин, да разве же можно найти контраст великолепнее? Достоевский еще с детства обладал неистощимой и необычайно живой фантазией, а плавная речь его была всегда настолько же неотразимою по силе, по обаянию, — насколько было отрывисто, безответно, бессильно все, что мог сказать Прохарчин.

Достоевский отличался общительностью и еще ребенком был необычайно услужлив (черта, которая так неприятно поражает нас потом и чаще всего именно в рассказчиках его романов) — Прохарчин боялся людей. Достоевский был транжира и бесконечно щедрый человек — стоит только вспомнить его письма и рассказы Ризенкампфа[33], а Прохарчин-то? Достоевский сам бросил службу, а Прохарчин? Да вообще можно ли было, казалось, лучше оттенить свою молодую славу, и надежды, и будущее, как не этой тусклой фигурой, этим несчастным, которого иллюзия посетила только в предсмертной горячке и все творчество которого меньше чем в час времени выворотил наизнанку полицейский чин вместе с начинкой тюфяка, пока от самого творца виднелись только худые синие ноги, торчавшие кверху, как два сучка обгоревшего дерева?

Но как ни резок был контраст между поэтом и его созданием, а все же, по-видимому, и поэт в те ранние годы не раз испытывал приступы того же страха, от которого умер и Прохарчин.

И на самого Достоевского, как на его Прохарчина, напирала жизнь, требуя ответа и грозя пыткой в случае, если он не сумеет ответить: только у Прохарчина это были горячечные призраки: извозчика, когда-то им обсчитанного, и где-то виденной им бедной, грешной бабы, и эти призраки прикрывали в нем лишь скорбь от безысходности несчастия, да, может быть, вспышку неизбежного бунта; а для Достоевского это были творче-

ские сны, преображавшие действительность, и эти сны требовали от него, которому они открылись, чтобы он воплотил их в слова.

Мы знаем, что в те годы Достоевский был по временам близок к душевной болезни. Может быть, он уже и тогда, в 1846 г., провидел, что так или иначе, но столкновение между Демидом Васильевичем и фаланстерой неизбежно и что при этом удар уже никак не минует той головы, где они чуть было не столкнулись над трупом Прохарчина[34].

Кто знает: не было ли у поэта и таких минут, когда, видя все несоответствие своих творческих замыслов с условиями для их воплощения, — он, Достоевский, во всеоружии мечты и слова, чувствовал себя не менее беспомощным, чем его Прохарчин.

Да разве и точно не пришлось ему через какие-нибудь три года после Прохарчина целовать холодный крест на Семеновском плацу[35] в возмездие за свой «Прохарчинский» бунт?

В свое время Прохарчина никто не понял, а позже, заслоненный более яркими созданиями Достоевского, он не остановил даже ничьей любознательности. Даже сам Достоевский как бы с укором вспоминал, что он *болел* Прохарчиным целое лето, — но я люблю и до сих пор перечитывать эти чадные, молодые, но уже такие насыщенные мукой страницы, где ужас жизни исходит из ее реальных воздействий и вопиет о своих жертвах, вместо того чтобы, как в наше время, навеваться шумом деревьев, криками клубных маркеров или описками телеграфистов и отобщать каждого из нас от всего мира, — призраком будто бы лично ему и только ему грозящей смерти.

УМИРАЮЩИЙ ТУРГЕНЕВ

КЛАРА МИЛИЧ

— Мне стоит назвать это имя, — и туман, который там, за мною, непременно хоть на минуту да посветлеет и расступится... Чаще всего вспомню я тогда теплое, почти нежное утро, но будто это уже осенью, — а я стою на черном и мягком скате Обводного канала... Вот и темная рогатая голова... это бойня[1], это ее страшный символ неизбежности и равнодушия, схваченного за горло. Редкий дым лениво ползет из высокой трубы... Вот на дымящейся глади канала у самого берега приткнулась барка. Только я не один... нас целая толпа... странная толпа, чисто русская, — зараз и неловкая, и приподнятая, и как бы готовая каждую минуту пострадать. И как у нас тихо.. Только и развлечения, что лошади фыркают у жандармов да шнырят возле какие-то репортеры с карандашиками; между ними затесался какой-то болезненно-бледный малый, который подвязал себе уши пестрым платком, а сам без шапки и продает венки из бумажных иммортелей и неестественно зеленого моха. Вот и еще какие-то суетливые люди — чуть ли не с бантами даже, точно в клубе: они строят нас в линию, одних выравнивая, другим в чем-то горестно отказывая, — и вот уже далеко-далеко, поди что на целую версту, завеяли ленты, и все попарно: белая и черная, черная и белая, вот засверкали золотом литеры, серебром венки, а кое-где какими-то шершавыми пятнами глупо залоснились по толпе и неумело надетые цилиндры, прямо из нафталина. Чувства... восторга-то, и, несмотря на это, — даже через 20 лет все еще только скучно: «От глубоко потрясенных. «Великому... «Подвижнику.. «Певцу...» — певцу с сукровицей на атласной подушке гроба! Ветер завернул ленту. что это там? От читателей или почитателей?.. Нет, — от артели. и чуть ли не сыроваров даже. А вот и гроб. Его тащат вспотевшие люди без шапок и с рыжими тоже вспотевшими воротниками, а другие возле месят калошами грязь и хрипло поют «Свя-атый бо-ожé. Чу. где-то совсем близко свистнул поезд. А мужики на барках, положив ложки, встали и крестятся, и извозчики, стоя на козлах карет, тоже крестятся, — и в шапках у них видны пропотевшие красные платки.

* * *

22 года тому назад[2] все это было для меня чем-то вроде сна или декорации... Я, видите ли, тогда проводил время еще на площади и каждую минуту готов был забыть, что нахожусь хотя и в хвосте, но все же перед

театральной кассой, откуда в свое время и получу билет. Но теперь, когда поредело передо мной, а зато позади толпа так и кишит, да только вернуться-то туда я уже не могу, — теперь, когда незаметно для самого себя я продвинулся с площади в темноватый вестибюль театра и тусклый день желто смотрит на меня уже сквозь его пыльные стекла, — когда временами, через плечо соседа, я вижу даже самое окошечко кассы... О, теперь я отлично понимаю ту связь, которая раз навсегда сцепила в моей памяти похороны Тургенева с его последней повестью.

Тургенев написал «Клару Милич» в Буживале в октябре 1882 г.[3], а меньше чем через год после этого ученый ботаник[4] в распущенных сединах говорил над его могилой речь о давно погасших звездах; и слова его падали старчески-медленно, а рядом также медленно падали с дрожащих веток желтые листья.

Вот и в то утро, когда Тургенев дописывал свою «Клару Милич», — в окно, верно, смотрела осень, южная, может быть золотая, но все же осень, и притом последняя, — и он это чувствовал. — В цветах, но уже осужденная; еще обаятельная, но уже без зноя... Еще не смерть, но уже мечта, которая о ней знает и которую она застит, — эта осень и была его последней повестью: то серой, то розовой, еще старательно-четкой и в мягких, но уже застывших контурах.

С Кларой Милич в музыку тургеневского творчества вошла, уже не надолго, новая и какая-то звенящая нота. Это была нота *физического страдания*. «Все мешается кругом — и среди крутящейся мглы Аратов видит Клару в театральном костюме: она подносит склянку к губам, слышатся отдаленные «браво! браво!» — и чей-то грубый голос кричит Аратову на ухо: «А ты думал, это все комедией кончится? Нет, это трагедия, трагедия!» [5].

Вот новый для Тургенева, реальный сон: уже не действительность, похожая на сон, как было раньше, — а сон, в который пробивается действительность. Испытывали ли вы когда-нибудь во сне это наступление лихорадки, когда она именно что-то кричит вам на ухо; когда крик этот болезненно пробегает по вашему телу и вы переходите к впечатлениям окружающего под угрозу болезни, этой убедительнейшей из реальностей?

Или такое начало сна:

«Хорошо, теперь хорошо, а быть худу... «Чудесные красные яблоки... синее гладкое озеро... лодочка золотая: угодно прокатиться?» [6] О, кто не знал вас, сны заболевания, предвестники пароксизма?

А эти маленькие красные розы[7]? — именно маленькие, потому что они попадают на прическу призрачной Клары с миниатюры, или те, другие, зовущие, мистически-прекрасные, которые тают с тревогой сна, чтобы стать нелепейшим бантом на чепце тети Платоши?

Или: «И вот почудилось: кто-то шепчет ему на ухо. «Стук сердца, шелест крови», — подумал он. Кто-то говорил по-русски, торопливо, жалобно и невнятно».

Эти новые черточки тургеневского реализма. кто же их внес в «Клару Милич»? О, нет, это был не зоркий охотник, и не чуткий собе-

седник, и не рассказчик, которому иногда в импровизированной смене собственных слов открывается намек на запечатленную сущность явления или новая перспектива, — это был даже не одинокий холостяк, перебирающий у камина желтую тетрадь, — их внес в повесть Тургенева больной, который уже свыкся со своей бессменной болью и если и не может переносить этого ужаса, как героиня «Живых мощей»[8], чуть-что не с благодарностью, — зато способен оживить их интересом художника, а порой даже юмором терпеливой старости.

«Еще немного[9], — пишет Тургенев, — и я даже сам не буду желать выходить из этой неподвижности, которая не мешает мне ни работать, ни спать и т. д.»

«Но, повторяю, я нисколько не унываю. Пока я не отказался от всякой надежды, было хуже, а теперь ничего. Мне 64 года, пожил в свое удовольствие, а теперь надо и честь знать. И работать теперь могу, — именно с тех пор, как я бросил всякие думы о будущем»[10].

Вы скажете, может быть, что застылость контуров повести подсказана мне именно этим письмом... Вы скажете, что, наоборот, действие в «Кларе Милич» движется, что темная страсть Аратова нарастает, что здесь целая трагедия, потому что Аратов борется, перед тем как он гибнет. О нет, это один мираж. Растет не страсть, а недуг; если же развивается драма, то разве та единственная, которую можно понять, не отрываясь от подушки, и пережить, не шевелясь от боли, — драма умирания. Самое действие повести как-то неохотно удаляется от комнат аратовского дома, где неслышными шагами, как тень, движется только тетя Платоша, одетая в серое платье и серую шаль. Вы думаете, может быть, что Тургенев хотел изобразить нам в этом доме и в этой жизни что-нибудь таинственное, как любил он делать это раньше... Ничуть! Аратов писал только прозой, да и вообще едва ли он много писал. В доме любили только проверку, знание, достижение. Самая жизнь привыкла сливаться там с движением часовой стрелки, — молча, без отдыха, но и без волнения, может быть, и без цели также... Отец Аратова был «инсектонаблюдатель», кропотливый исследователь, которому лишь робкое уклонение от общества создало славу чернокнижника и который умер с тем же звуком удивления на губах, с каким неизменно относился и к жизни. Сам Яков Аратов стыдился своих призраков еще больше, кажется, чем мечтаний, и занимался самым прозаичным делом в мире — живописью для фотографических целей. Но чем же жил Аратов? Он жил работой и еще боязнью казаться. Его чистота? Но, рождаясь из бедного воображения и холодной крови, эта чистота едва ли дорого ему стоила. Может быть, чувством красоты? Т. е. Гюльнарами кипсека[11]. Но ведь чувство красоты в его годы это больше всего желание обладать, — а у Аратова оно как-то сразу же застыло в суждение, в оценку — в эстетический вкус. Все, что волнует, стало для него нечисто или беспорядочно, — нет, не надо, прочь эту красоту!.. Липового чаю что ли выпить? Призраки? Но Аратов их разоблачает, он вышучивает их, — он даже готов омерзить себе все, что не согласно с действительностью, все, что манит и обещает счастье...

Щекочущее сожаление? Слезы? О, нет, только не слезы... Он боится слез... боится не как сибарит и не как спартанец, — а как чертежник, из опасения закапать картон... Аратову только 25 лет, но если он был когда-нибудь молод, так это было разве 40 лет тому назад. Аратов даже окружен анахронизмами. Автор «Нови» [12] дает ему в друзья Купфера. С виду это такой живой и восторженный юноша, — а на деле ведь это же — тень, это — студент 40-х годов, которого забыли похоронить... Послушайте, он бредит Виардо и Рашелью [13]... Да его хоть сейчас в кружок к Рудину, этого Купфера. И что же общего у него с концом 70-х годов, когда заставил его жить Тургенев. Неужто Купфер читал брошюру Драгоманова [14] и переживал вместе с нами «Четыре дня» Гаршина [15]? Неужто это для него тонкая улыбка Глеба Успенского так скорбно осветила весь романтизм *старых* народников? Сам Аратов так и остался жить в той же комнате, где умер его отец; он даже спит на той же самой кровати, откуда отца переложили на стол. А что он читает в 1878 г.? «Сен-Ронанские тайны» Вальтер Скотта [16] и бредит стихами Красова [17], которого 40-е годы и то застали немолодым. А его английский кипсек? Да ведь это же кипсек 20-х годов. Бредит Гюльнарами и Медорами, когда нас, тогдашних студентов, отравили уже и Эдгар По и его французский переводчик [18]... Металлические порошки Парацельса [19] сделали, однако, свое дело, они создали чуткость и боязнь жизни в этом хрупком теле, до которого жизнь смела касаться только руками тети Платоши, мягкими, как вата. В Аратове расположился старый больной Тургенев, который инстинктивно боится наплыва жизни; боится, чтобы она своим солнцем и гамом не потребовала от него движений; больной, который решил ни на что более не надеяться и ничего не любить — лишь бы можно было работать. Последние силы Аратова-Тургенева уходят на разрушение иллюзий, чтобы существование стало более серым, менее заметным, а, главное, проходило медленнее. Обстоятельства, сопровождавшие смерть Клары, сначала произвели на Аратова потрясающее впечатление... но потом эта игра «с ядом внутри», как выразился Купфер, показалась ему какой-то уродливой фразой, бравировкой, и он уже старался не думать об этом, боясь возбудить в себе чувство, похожее на отвращение. Но это отвращение и боязнь почувствовать отвращение едва ли принадлежат Аратову: по-моему, это — горький вкус болезни во рту у Тургенева, это его утомленный ум, который не хочет более тешить себя романтизмом, потому что сквозь его театральную мантию не может не видеть тела, обреченного разлагающей его животной муке.

* * *

Если искать параллелей, то Яков Аратов представляется мне чем-то вроде Фауста, только забывшего помолодеть: он испугался черта больше даже, чем яда, и убежал к тете Платоше играть с нею в ее жарко натопленной горенке в свои козыри, но не сообразил при этом, что соблазнитель все равно, когда ему вздумается, утащит его крючьями: покуда

ирония Мефистофеля придала старой душе Аратова-Фауста невинность швабского поэта[20], а ее оболочке — тонкие льняные волосы и нежные мелкие черты, как у девицы. Или, может быть, Аратов не Фауст, а Ипполит без Артемиды, Ипполит не герой, а только жертва, и даже не та искупительная жертва, которую жгут на костре, чтобы ее дыму — душе — улыбались боги, а та, которая попадает в огонь случайно или, скорей, инстинктивно, втянутая туда неотразимым блеском огня, и сгорает дотла на костре неугодною богам и ненужною даже самому огню. Или, наконец, Аратов это — Ромео, которому Джульетта передала в поцелуе моровую язву... Тургенев хотел уверить нас, что Аратов боролся с *любовью* и что эта любовь в конце концов его одолела и заставила себя испытать. Но что-то мешает нам ему поверить. Нет, это не та сладкая мука, которая только похожа на болезнь и от которой излечивают поцелуи, это не та болезнь, которая прививается юноше, как оспа ребенку, не та, которую Платон заставлял струиться с прекрасных плеч юноши и из его глаз в раненное ими сердце[21], — а та, которая в сырой вечер подкарауливает старость, с распухшими ногами и в бархатных сапогах, и любит вместе с нею часами смотреть на цветы обоев и клетки байкового одеяла.

Аратов выносит ряд опустошений в душе и кончается. Именно кончается. Смерти нет. Не так нет смерти, как для толстовского Ивана Ильича, а нет потому, что на нее не хочет смотреть Тургенев... В руке Аратова оказалась зажатой прядка черных волос... но был ли то залог бессмертия, или чья-то насмешка, мистификация? Как знать? Я не думаю, чтобы Тургенев, несмотря на свою склонность к мистицизму даже, верил в бессмертие, — очень уж он старался в нем уверять других, не себя ли? «Смерть, где жало твое?»[22]... «И мертвые будут жить»[23]... «Любовь сильнее смерти»[24]... Вот он — тот набор колесиков от карманных часов... А самих-то часов, т. е. жизни, все равно не вернешь... Недуг наметил жертву и взял ее... это несомненно. А с бессмертною-то любовью как же быть? Или она не нужна? Нужна-то нужна, но не более, чем аккуратному ученику возможность улечься спать спокойно в уверенности, что задача решена им правильно... Да, ответ тот же, что в «Евтушевском»[25]: 24 аршина сукна. И только.

Было время, когда, читая «Клару Милич», я слышал музыку... Но игрушка сломана, и я не заметил даже, когда это произошло. Вот валик, вот молоточек... шпеньки... вот и ящик... Только я не сумею их сложить.. да и незачем, все равно, — старой музыки не услышишь: слух не тот... Мы видели сейчас, что делало Аратова живым и реальным. Аратов — это наше изменившееся *я*, изменившееся, но от меня все же не отделимое, и которому, в сущности, ничего не нужно, кроме его: тик-так, тик-так... только бы подольше. А Клара? В ней тоже мое *я*, но здесь уже не реализм настоящего, т. е. жизни, сделавшей свое дело, а несомненность *жизни, которая была*, но в сопоставлении с настоящим кажется призраком. В действии Клары почти нет: она только скользит по рассказу, точно китайская тень по экрану. Если Аратов весь — будни, весь — скука фотографии, и даже от пальцев его пахнет иодом, — Клара ни разу не является

нам будничной. Она поет. она любит... она убивает себя от любви, хотя и боится смерти... у Клары маленькие красные розы в волосах и коса, которая змеею обвивает ей руку... у нее даже слезы большие и светлые... О Кларе говорят с обожанием, она и снится только прекрасной, и она желанна даже, когда приносит смерть. И при всем том Клара несомненно была... Можно сомневаться в том, что есть, — но как уничтожить сознанием то, что оставило след в сердце... Передо мной — портрет Клары Милич, разве что чуть постарше тургеневской. Он снят в Киеве, и на нем изображена девушка сильного сложения с покатыми плечами, которые стянуты в атлас, кажется белый и, по-видимому, оперного костюма. Жалко, что закрыты ее волосы, но постав головы на тонкой и царственной шее заставляет думать, что это именно они несколько оттягивают назад голову. Фантастическая эгретка в виде птицы спускается на ее низкий лоб, такой же неподвижный и «каменный», как у тургеневской героини. Брови, черные и почти сросшиеся прямой линией, идут над небольшими, как и у Клары, глазами, и я не видел глаз чернее — не желтее, как на испанских портретах, а именно чернее, — это глаза-зрачки, трагические и самоосужденные. Они небольшие, эти глаза, потому что точно вобраны внутрь сосредоточенным и страстным желанием, и упрямая воля, кажется, сблизила их лучи. Тонкие губы портрета вырезаны смело и красиво, овал лица не то еврейский, не то цыганский, и самое лицо также задумчиво и почти сурово, — все, как у тургеневской Клары. Актриса, изображенная на моем портрете, носила тоже поэтическое имя — Евлалия[26]. Она сначала пела, потом перешла на драматическое амплуа, — и в тоске любовного разочарования, еще молодой, приняла фосфор в Харьковском театре после первого акта «Василисы Мелентьевой»[27]. Это было в 1881 г., т. е. раньше появления в свет тургеневской повести.

То, что мы так неточно называем поэтическим образом, дает нам в Кларе различить три психологических момента, слитых обманчивой цельностью рассказа о жизни. Первый момент — это что-то вроде ощущения, по крайней мере, в нем преобладает ощущение; тоскливое, оно похоже на тот образ, который Аратов увидел в стереоскопе:

> Он так и вздрогнул, когда увидал сквозь стекло фигуру Клары, получившую подобие телесности. Но фигура эта была серая, словно запыленная... и к тому же глаза все смотрели в сторону, все как будто отворачивались. Он стал долго, долго глядеть на них, как бы ожидая, что вот они направятся в его сторону... он даже нарочно прищуривался... но глаза оставались неподвижными, и вся фигура принимала вид какой-то куклы[28].

Тоскливый осадок жизни, в которой было столько неосуществившихся возможностей, столько непонятных и брошенных задач, легкомысленно забытых обещаний, незамеченных движений перламутрового веера около розовых губ, — вот первый абрис Клары. Поистине человек — неблагодарнейшая из тварей... Чем полнее наливают ему кубок, тем горячее будет он верить, что там была лишь одна капля и та испарилась, едва успев освежить ему губы. Надо быть заправским неудачником, чтобы рано уто-

миться жизнью и сказать себе — не другим, а именно себе, тихо сказать: довольно. Тургенев провел счастливую жизнь — как Гете, он был и красив, и гениален, и любим, и сам умел любить, — и все же на 65 году жизни он создал Клару Милич, т. е. воспроизвел ощущение непознанного, только манившего и так дерзко отвергнутого; Тургенев был счастлив, — тем тоскливее должна была быть фотография Клары в стереоскопе. *Второй* момент образа Клары — это *желание*. Аратов это — *я*, но я не хочу быть собою, быть старым, страдающим, неподвижным и беспомощным, которого можно взять, но который сам никого уже не покорит и ничего не создаст. И вот Клара Милич должна быть не только полным, но и жгучим отрицанием Аратова, желанием и невозможностью не быть Аратовым — отсюда и эти черные глаза, и трагизм, для которого нет будней, и эта смерть, чтобы не познать будней и не видеть пальцев Аратова, окрашенных иодом; оттуда и эти светлые, большие слезы, и это полюблю-возьму, и черные усики на верхней губе. И она же, эта страстно отрицающая аратовщину девушка, она, смертельно оскорбленная Клара, осуждена любить Аратова, — мало этого, для нее на свете не должно быть ничего, кроме Аратова. Да и куда же, скажите, может уйти желание от сердца, пускай больного, пускай холодеющего, от этого изголовья, такого скучного, такого всеми оставленного? Для желания Аратов остается центром, душой мира — закройся эти глаза, перестань биться эти вены, и где же будут тогда и цветы, и звезды, кому нужны будут и бог и красота?.. *Третий* момент того ускользающего целого, которое существует для нас, может быть только благодаря имени, это символ, *идея*. Клара как символ это — трагизм красоты, которая хочет жизни и ждет воплощения. Вся жизнь Кати Миловидовой[29] была сплошной бессмыслицей, и именно в этом заключается ее трагизм. Натура пылкая и даровитая, душа, сотканная из противоречий, что составляет удел лишь избранных душ, — Катя родилась от союза иконописца-чиновника и сонливой бабы. Тургенев дал нам образ Аратова в анализированном, я бы сказал даже препарированном виде: вот черты, которые Аратов унаследовал от отца, вот и другие, полученные им от матери, а вот эти идут от предков; самое имя — Яков дано было ему не даром, а в честь Брюса[30]... А кстати, не потому ли последний герой Тургенева был назван Яковом, что Тургенев особенно любил это имя (вспомните Яшку Турка, Якова Пасынкова и др.) и гордился своим отдаленным предком — Яковом Тургеневым[31]? Вот оно, мол, когда еще мы, Тургеневы, были западниками и брили бороды предкам славянофилов. Но, разъяснив нам Аратова дарвинистически, Тургенев как бы нарочно оставил Клару феноменом, парадоксом. «И откуда у тебя этот чертенок черномазый?» Этот вопрос господина Миловидова остался без ответа... Но будем развивать далее эту цепь нелепостей. Кларин жених — гостинодворский херувим, да еще влюбленный. Клара в доме старой содержанки, Клара под крылышком у набеленной княгини. Клара на провинциальных подмостках и с купеческим подношением — золотой чернильницей в руках... Клара стучится в дверь дома, где — она в этом уверена — ее давно ждут, потому что там и только там для нее все... Ей, на-

конец, отпирают, — но лишь холодом и плесенью пахнуло на нее оттуда. Человек в окне? Его не было. И вот Катя Миловидова умирает. И, только перестав быть жизнью, только обратившись снова в призрак, в возможность, — она покоряет, наконец, сердце Аратова, — но сердце было восковое и скоро растаяло. Оно боялось красоты в жизни и тем более не вынесло красоты-идеи, красоты-силы... И вот еще раз уходит от людей Красота, невоплощенная и нелюбимая. Уходя, она не уверяет нас в нашем бессмертии, да и зачем оно ей самой, ей, которая любит только солнце, облака и звезды? Но когда она уходит, то после нее остается в воздухе тонкий аромат, грудь расширяется и хочется сказать: да, стоит жить и даже страдать, если этим покупается возможность думать о Кларе Милич.

ТРИ СОЦИАЛЬНЫХ ДРАМЫ

ГОРЬКАЯ СУДЬБИНА

История новой русской драмы, если можно говорить об истории русской драмы вообще, открывается произведением [1], которому суждено было и в свое время, да и теперь стоять совершенно особняком.

Это «Горькая судьбина» Писемского. Пьеса до крайности проста по своему сюжету и кажется чрезвычайно ясной по драматической концепции. Это — уголовная драма. Лет 15 тому назад была выдана на свет даже та действительная история, которая послужила Писемскому материалом для его драмы [2].

Крестьянин-питерщик — Ананий Яковлев идет в острог за то, что убил ребенка, прижитого его женой от помещика. Действие начинается с того, что в доме Анания Яковлева мать его жены с гостьей — одной из деревенских вестовщиц, ожидает приезда из Петербурга хозяина, которого отправилась встречать жена. По-видимому, Ананий Яковлев провел в Петербурге несколько лет, но связи с домом не порывал и, торгуя в столице разносом, все время заботился о благосостоянии дома и своей бездетной жены, которая значительно моложе его. Но в течение последнего года жена его Лизавета спуталась с барином и теперь кормит полуторамесячного ребенка.

В сцене ожидания чувствуется что-то напряженное: ведь муж ничего еще не знает о приращении своей семьи. Вот, наконец, приезжают и хозяин с хозяйкою. Их везет односельчанин Никон, с кругу спившийся мужичонка, когда-то питерский маляр, а теперь только бахвал и недобрый. На первой же трапезе Никон, разобидевшись на питерского купца, который, как ему кажется, своими рассказами должен поколебать его, Никона, авторитет бывалого человека и питерщика, разбалтывает Ананию тяжелую тайну его семьи; гости уходят, а Ананий, удаливши мать Лизаветы — Матрену, вступает с женой в тяжкое для него и жуткое для нее объяснение. Лизавета не думает защищаться, но не ее смиренство, а лишь желание Анания Яковлева кое-как сберечь свой дом, семью и личное достоинство, заставляют питерского купца покуда скрепить сердце: ему становится противна Лизавета, но он готов покрыть дело, лишь бы не играть в глазах односельчан роли обманутого мужа и жертвы. На этом кончается первое действие.

Второе происходит в барских покоях. Барин, любовник Лизаветы, молодой еще человек, натура слабая и избалованная жизнью, переживает тяжелые дни. Лизавету он по-своему крепко любит; больно чувствует он

и всю фальшивость своего положения по отношению к Лизавете и ее мужу, его же крепостным людям. Не будучи плантатором для своих крепостных, он в то же время до мозга костей барин, существо беспомощное, безвольное и близорукое. Старый бурмистр, а может быть, и пропойца Никон устраивали ему его амурные дела; тот же дошлый Калистрат должен теперь устроить его дело с Ананием, спасти его любовницу и ребенка от деспотизма человека, власть которого над этими самыми близкими для Чеглова существами рисуется фантазии малодушного помещика в самых ужасных красках.

Второе действие состоит из ряда сцен, где помещик обрисовывается сначала по отношению к своему зятю — Золотилову, грубому жуиру, какой-то смеси Скотинина с Каломейцевым[3], потом — по отношению к пройдохе Калистрату, забравшему над Чегловым полную власть, потом — по отношению к горячо любящей его Лизавете, в которой чувствуется что-то материнское, когда она говорит со своим вторым мужем, и, наконец, — по отношению к «ривалю»[4] (слово Золотилова) его, Ананию, которого он донимает своими бестактными предложениями и дикой смесью великодушия с грубым барством: с головой выдавая своего соперника его давнишнему недоброжелателю бурмистру, Чеглов наивно думает, что он может разрешить этим трудный узел между двумя жизнью спутанными существованиями. Впрочем, молодой помещик нисколько не рисуется; он страдает от сознания своей глубокой беспомощности и сам первый чувствует всю обидную нелепость предлагаемых им Ананию денег и поединка. Между тем Ананий Яковлев разжег бурмистра напоминанием о каких-то старых его грешках перед барином при межевании: ничего не выиграв этим в глазах Чеглова, для которого вопрос о деньгах совершенно безразличен, Ананий внес своей ссорой с бурмистром резкое осложнение в свою собственную драму. Бурмистр постарается его съесть. К инстинкту холопской угодливости присоединяется вопрос внутренней политики.

В Анании Яковлеве будет отныне преследоваться не только гордый питерщик и грубиян, который досаждает своим упрямством барину, холеному дитятке дворни, но и горлан, вредный на сельском сходе авторитету бурмистра. Видно, что два дня, прошедшие между первым и вторым действием, не прошли даром и для Анания. Ему было трудно крепить сердце; Лизавета не спала две ночи, она испугана предчувствиями, она сознает, что дело далеко не кончилось.

Бестолковщина объяснений с барином, Золотиловым и бурмистром оставляет и в Анании убеждение, что дела уже нельзя прикрыть молчанием и заглушить захлопнутыми в избу дверями: хотя он и верит, что «наша земля не бессудная» и что есть узда на людей, которые не дают ему укрепить союз, благословленный церковью, — но призрак грозной барской власти, возможность быть разлученным с женой силою интриги, наушничества и безмолвного раболепства его же братии наполняют его сердце мрачными предчувствиями: Лизавету — существо пассивное — эти предчувствия придавили, Анания — здорового, крепкого мужика — они, напротив, готовят к борьбе и протесту.

Третье действие открывается в той же избе, где происходило первое. На сцене стоят те же старухи, Матрена и Спиридоньевна. Предмет их беседы теперь — вести о том, как Ананий довел до болезни барина. Между тем от священника возвращается и сам Ананий. Он все еще надеется спасти свое честное имя и остатки разбитого очага; он увезет Лизавету с собою в Петербург. Паспорта не дадут, — так как-нибудь и без этого устроятся, есть же управа и на их лиходеев. Старуха Матрена, искренно или нет, но с горячностью, может быть даже излишней, стоит на стороне зятя: она слишком помнит прошлую бедность и тяжело чувствует нытье в старых костях, отвыкших от работы. Но ни Ананий, ни Матрена, ни уговоры, ни проклятия не могут тронуть Лизаветы: в горькую чашу Анания прибавляются лишь новые капли словами его жены, что она шла за него с отвращением и что когда он вез ее в церковь, то воспользовался лишь беспомощным их сиротством.

Лизавета во что бы то ни стало порешила уйти от мужа, она боится и за себя и за ребенка, ей жалко и обидно и за барина, которого она любит; он ведь для нее теперь не только настоящий муж, но и отец ее ребенка.

Между тем в избу к Ананию нахлынула во главе с бурмистром целая толпа его подневольных пособников; они должны защитить барина от питерского буяна и смутьяна; Калистрат решился загородить свое холеное дитятко от грубого мужлана. После дикой и безобразной сцены, во время которой Лизавету хотят отобрать от Анания и она сама требует у мирян, чтобы ее вели к барину, Ананий убивает ребенка и, высадив раму в горенке жены, где это происходило за сценой, убегает.

Четвертое и последнее действие происходит в зале дома Чеглова. Прошла неделя, Анания все не найдут. Барин затворился во внутренних комнатах, он болен. Между тем в зале дома и на селе хозяйничает губернаторский чиновник и раскинули свои сети исправник со стряпчим. Эти последние, привычные для бурмистра чины, цинично им подкупаемые, склоняются уже к тому, чтобы предать дело на волю божию, но чиновник Шпрингель, честолюбивый и очень глупый франт, хочет доехать поместного дворянина и показать перед начальством свои следовательские способности. Начинаются бестолковые и тяжкие сцены допроса, женщины плачут, дрожат, млеют от ужаса, Никон, совершенно пьяный, несет какую-то затейливую чушь, дворянин Золотилов пикируется с губернаторским чиновником. Вдруг, как deus ex machina *, является сам преступник, исстрадавшийся, но с твердым решением предаться в руки правосудия и наказанием сколько-нибудь искупить томящую его вину.

Чиновник вне себя, потому что сознание Анания разрушает его планы о выставлении помещика к позорному столбу.

Ананий настаивает на том, что он совершил преступление в азарте, потому что привык давать себе слишком много воли; напрасно Шпрингель бранит его дураком, который сам лезет под кнут, когда мог бы отделаться

---

* Бог из машины (*лат.*).

церковным покаянием, — Ананий не боится наказания, твердо веря в его искупительную силу.

У чиновника остается еще козырь: Анания подкупили, чтобы он молчал о кровной обиде, нанесенной ему барином. Но преступник выкладывает перед присутствием все, что он имеет: 500 рублей, и просит, чтобы их отдали священнику: «пусть распорядится этим его сбережением как ему угодно, младенца ли на них поминать, в церковь ли или семейству».

Чиновник видит, что попался впросак, набрасывается в раздражении на бурмистра, а тут еще предводитель Золотилов ставит ему на вид попытку застращать обвиняемого, он машет на все рукою и уезжает, приказав отправить Анания в острог. Драма оканчивается единственной по своей простоте и неповторяемой по сдержанности художественного изображения сценой прощания Анания с православными, среди которых его жена является уже только одним из ближних. Старухи, которые в начале драмы величали приходящего хлебом-солью, теперь провожают его воем: «Уезжает наш батюшка, отходит наше красное солнышко!»

Писемский сам назвал свою пьесу трагедией, и я думаю, что, действительно, «Горькая судьбина» заслуживает этого теперь уже несколько устарелого названия: она совершенно чужда комических элементов и оставляет в нас впечатление глубокой безотрадности. Но трагедия эта совершенно особенная; я не знаю пьесы в русском репертуаре, которая бы была в такой степени чужда мелодрамы. Даже во «Власти тьмы» есть игра на нервах. Я уже не говорю о феeричности современной драмы настроений с ее мелькающими в окнах свечами, завываниями ветра в трубе, кашляющими и умирающими на сцене [5].

Ничего подобного нет в «Горькой судьбине». Ее трагизм целиком зависит от ужаса неприкрашенной действительности. В тексте драмы не выступают какие-либо особо эффектные моменты, не оттеняются финалы действий бьющими по нервам словами, как делал это Чехов в своем «Иванове» или вроде того, как любили делать это еще французские романтики половины прошлого века. Действие «Горькой судьбины» развивается свободно и просто, а жизнь привносится в драму со всей ее пестротой и даже нескладностью. Стоит вспомнить только последние сцены третьего действия, где бурмистр приводит в дом к Ананию Яковлеву представителей деревенского мира: при этом мы совершенно не усматриваем, однако, в авторе желания грубой, нескладной сценой сходки, перенесенной с улицы в грозовую атмосферу дома Яковлевых, оттенить ушедшую внутрь мучительную борьбу будущего убийцы. Я постараюсь дать ниже подробный разбор замечательной сцены с подневольными судьями Анания Яковлева. Покуда будет достаточно упомянуть, что трагик остался верен себе и в ней, ничего не шаржируя и не пользуясь жизненностью своей обстановки для эффектных антитез или мелодраматического щекотания нервов. — Такова первая особенность «Горькой судьбины» как трагедии.

А вот и вторая: она совершенно чужда идеализации действующих лиц. Один из критиков «Горькой судьбины» [6] нашел, что в ней все хорошие люди, но я думаю, что это слово «хорошие» можно принять разве

в смысле «невиновные», или даже, если хотите, «невменяемые люди»: даже за этим задельным мужичонкой Никоном, пропащим пьяницей и бахвалом, чувствуется какая-то пережитая им драма: способный человек, питерщик, хороший мастеровой, он обратился, благодаря каким-то поворотам судьбы, в «бывшего человека». Чадным воспоминанием осело в нем прошлое, и его беспутное хвастовство наполняет нам душу каким-то смутным чувством, в котором больше ужаса, чем чего бы то ни было другого.

Смешно воображать себе Анания Яковлева каким-то русским богатырем, человеком долга; еще страннее бы было, пожалуй, видеть в нем тирана, который измучил бы ревнивыми попреками Лизавету, если бы ему удалось увезти ее в Петербург: таким кажется он жене, в сущности довольно взбалмошной бабенке, да барину, поклоннику Жорж Санд, который предлагает ему пару пистолетов на выбор. Ананий Яковлев прежде всего человек порядка, с характером, правда, «своеобышный», как называет его Матрена. Он женился на Лизавете, взяв ее из нищей семьи, не для того, чтобы тиранствовать над нею, — для этого в нем слишком мало фантазии и сладострастного надрыва.

Достоевскому, который изображал приживальщиков Опискиных и запойных чиновников Млекопитаевых[7], было бы решительно нечего делать со степенным и рассудительным Ананием Яковлевым. Писемский заставил своего героя быть разносчиком, а не мастеровым; это очень тонкий штрих в портрете мужа Лизаветы. В жизни способного мастерового есть элемент самосовершенствования; он человек, в котором могут нуждаться за его искусство и сметливость, об этом спутанно, неодушевленно говорит Никон в сцене первого действия. Разносчик, наоборот, должен брать не способностями, а уменьем поладить, аккуратностью, расчетливостью; у него нет импульса для самосовершенствования, вся его энергия уходит на процесс накопления. Зато разносчик, вообще торговец скорее явится человеком положительным, семейственным. В самой речи Анания Яковлева чувствуется и некоторая книжность; видимо, что это человек, который в свободные минуты не шатался по трактирам и не набирался словечек столичного пролетариата и «бывших людей», а сидел у себя где-нибудь за дощатой переборкой мезонинчика на Лиговке или Ямской и читал закапанную воском книгу, взятую от какого-нибудь старообрядца в медных очках.

Но Ананий Яковлев вовсе не какой-нибудь ханжа, церковник, который бы говорил только о спасении души да об архиерейских певчих. Он ценит столицу за вполне понятные ему блага цивилизации, сила пара для него то же, что и для нас; идеал его, правда, невысок, но в простоте сердца и любя свою Лизавету он хотел бы водить ее в шелках и чтобы она была не хуже, а лучше других людей, хотя это «лучше» наивно рисуется ему в виде купчихи, беспеечь пьющей чай. Привыкший к своего рода политичности и обхождению с людьми, по натуре чуждый всякого трактирного романтизма, Ананий Яковлев пуще всего боится ссоры, шумных объяснений; когда Никон глупо выбалтывает тайну его семьи, Ананий Яковлев не гонит этого надоедливого мужичонки. Ананий Яковлев

ужасно бы хотел, чтобы все это, как пьяный вздор, можно было смести с крошками со скатерти стола. Когда Матрена, а затем и Лизавета подтверждают ему справедливость слов Никона, Ананий Яковлев не приходит в шумный азарт, не заносится сразу, как горячая лошадь; старуху он вежливенько просит выйти, самый разговор с ней начав не ранее, чем ушли посторонние; Лизавету же хотя и бранит, но умеренно и донимает скорее горечью упрека и разочарования, чем кипением беспорядочного гнева.

Отсюда не следует, однако, чтобы Ананию дешево обошлось ошеломившее его открытие: две ночи Лизавета и ее мать не смыкали глаз, было, вероятно, всего; я хочу сказать только, что Ананий Яковлев не бешеный тиран, а только глубоко страдающий за обман своей гордой мечты, гордый и сбитый несчастьями с толку человек.

Я не могу себе представить, чтобы он тиранил свою жену физически, еще менее, чтобы он изводил ее нервным нытьем; скорее, вероятно, женщины испуганно шептались за перегородкой, пока он, закусив рыжую бороду, мрачно и молча сидел за столом в пустой горнице, обдумывая тяжелое свое положение.

Лизавета не жалуется на его тиранство, она скорее боится его молчаливой грозности, в которой чуется что-то недоброе в будущем. Кроме того, за годы разлуки она чувствует весь ужас своего горемычного сиротского брака, освященного попом, но не любовью. Это и заставляет ее обратиться к мирянам за помощью против тирана мужа. Да и барина ей жалко женской нежной жалостью; она не может, конечно, разобраться в его душевном состоянии; его малодушная растерянность кажется ей призывом к ее женской, как бы материнской помощи, мольбой об ее участии; она принимает эту растерянность, эту разлитую по столу водку и полупьяные слезы за любовь к ней, за то, что барин хочет, чтобы Лизавета была при нем. Мы не видели, как на сцене Ананий Яковлев думал свою думу, мысленно прилаживал свои отношения к жене, барину, односельчанам. Писемский — враг всякого мелодраматического багажа трагедии, в том числе и монологов, этой излюбленной Шекспиром формы лунатизма. У него нет и объективированных галлюцинационных сцен Гауптмана и Метерлинка[8], где бы перед зрителем образно вставал и звучал чадный мир взбудораженной человеческой души. Зрители видят в «Горькой судьбине» то, что могут видеть в ней люди, открывшие дверь комнаты и вошедшие туда неожиданно. Так как ничего, кроме ражего мужика, в раздумье сидящего за столом, они бы не увидали, то Писемский и не располагает средствами для того, чтобы ввести нас в душевный мир своего героя между первым его разговором с женой наедине и словами «Оброк-с», которыми Ананий Яковлев думает ограничить разговор со своим обидчиком и господином. Ананий Яковлев не хотел бы ссориться с барином; он даже и говорить бы с ним вовсе не хотел; не думайте только видеть здесь какое-нибудь нервное бережение своего покоя или особенную какую-нибудь обидчивость. Ананий Яковлев не мальчик, ему 36-ой год, и хотя он тронут петербургской цивилизацией и даже уверен, что «наша страна не

бессудная», но самая натура его требует сознания устоев, чего-то полученного от отцов и что перейдет в поколение. Есть один такой устой — это царь, а второй — это батюшка, а третий — барин. Недаром в этом барине и кровь течет другая, в сравнении с которой кровь Анания будет, по словам его, «нестóящая». Ананий смотрит на барина, как на существо другого порядка, но не надо искать в основе его отношений к господину Чеглову чего-нибудь вроде рабьей чувствительности. Ни Васильем Шибановым, ни даже «Яковом верным»[9] он сделаться бы не мог. Барин для Анания есть необходимость, с которой нельзя не считаться, но нельзя ни на минуту поставить себя и на одну доску. Как для человека коммерческого, барин для Анания прежде всего оброк, при случае двойной, пожалуй. Вот и все. Он едва ли ревнует Лизавету к отцу ее ребенка: об этом не говорит и сама Лизавета, это не проскользнет ни единой чертой и в третьем акте.

А впрочем? Писемский недаром показывал нам своими художественными изображениями, что едва ли не бóльшая половина человеческой души — потемки. Ананий страдает и от любви, и от гордости, и от разрушенной мечты... Последний его оплот — молчание... тайна. Только в молчании он может быть прежним Ананием, гордым и «своеобышным». Но именно молчать-то ему и не дают. Барин изливает перед ним душу, требует откровенности и своей назойливой и раздраженной экспансивностью только подливает масла в огонь. План Анания увезти жену решительно отвергнут: барин объявляет, что только через его труп Лизавета уедет с мужем — он, ее тиран, насильно на ней женившийся, мучит ее, ревнует, храни бог, что-нибудь над ней сделает. Барин прячется за Калистрата: питерщик отдан дворне, и бурмистр ответит, если даст волосу упасть с головы Лизаветы от руки ее мужа. К тому и вел Калистрат. У него старые счеты с горланом. Остановимся на романтической стороне в жизни Анания.

...Мы теперича, господи, и все мужики женимся не по особливому какому расположению, а все-таки, коли в церкви божией повенчаны, значит надо жить по закону... *только того и желал я, может, видючи, как ты рыло-то свое, словно от козла какого, от меня отворачивала.*

В Петербурге Ананий был, однако, верен своей жене. Он говорит, что делал это как семейный человек и христианин; его целомудрие кажется нам одним из признаков натуры уравновешенной и живущей определенной жизненной целью. Нравственная строгость в природе Анания совершенно непонятна Лизавете, существу, живущему инстинктами и порывами. «Жимши за экия дальния места, экие годы, станете ли без бабы жить? — Как я могла то знать?» — говорит она в ответ на слова мужа о том, какие у него были в Петербурге соблазны.

Никогда не понять жене Анания и той молчаливой драмы, отзвук которой слышится в его признании. Жена наносит ему самые больные и обидные раны; это она вынесла на свет его ревность, она через барина отдала на поругание как тирана дворне его, Анания, честное имя, это она

твердит, что была выдана за него замуж почти силой, это она не дает ему молчанием покрыть позор и, наконец, довершает свою издевку над мужем, кланяясь на него миру и жалуясь, что-де не пускает злодей-муж к барину и одежу спрятал.

Между тем Ананий действительно глубоко любит свою дорого стоящую ему Лизавету. Эта любовь выражается не только в почтительном отношении, точно к барыне, которым он окружает ее при возвращении в дом; в голосе его слышится при этом не вспыхнувшее желание обладать ею, а какое-то почтительное, несколько подобострастное обожание: он точно ищет глазами, не стал ли он ей теперь милей и желанней.

В третьем действии, когда Ананий делает попытку примириться с своей «привередницей», он с горечью говорит о едва ли не главном пункте переживаемого им страдания. Вот слова его Матрене, Лизаветиной матери:

Экая честь выпала — барин дочку к себе приблизил, — а то забыли, что на экия пакости и мерзости идет, — так барин ли, холоп ли — все один и тот же черт — страм выходит!.. Али и всамотка век станут ублажать и барыней сделают; может быть, какой-нибудь еще год дуру пообманывают, а там и прогонят, как овцу паршивую! Ходи по миру на людском поруганье и посмеянье! [10]

Он продолжает любить Лизавету и в четвертом действии, когда после недели какого-то волчьего скитания приходит с повинною. Мерзавца чиновника Ананий просит: «Прикажите, ваше высокоблагородие, ее, несчастную, отсюда вывести: и мне-то уж тоже непереносно!»

Чем кончится история отношений Анания с женой, зритель не знает, только едва ль питерщик, вкусив кнута и поселения, найдет свою теперь сомлевшую Лизавету обновленной и преданной подругой жизни. Вернее всего, что она собьется с пути.

Вы видите при этой небольшой характеристике главного лица «Горькой судьбины», что Ананий Яковлев изображен Писемским без идеализации. Это средний человек, один из тысячи Ананиев, в которых добро и зло, свет и тьма, прошедшее и будущее сплетены сотнями узлов и стали сплошной серой житейской тканью. Разве вот, что он был гордый человек, равного себе между своим братом найти не мог, не за то ли и бог его наказал, как предполагает старая Спиридоньевна в первой сцене трагедии. Но не эту же черту выставил Писемский, в похвалу ли или в осуждение своему герою, хоть она, действительно, лежит в основании трагедии Анания и создала ему ряд компликаций и с женой, и с барином, и с бурмистром. Едва ли следует искать идеализации и в Лизавете.

Я уже говорил, что это полная противоположность Ананию. Насколько у Анания чувство подчинено рассудку, жизнь сведена к плану и движется медленно действующей муравьиной волей, настолько у Лизаветы она идет болезненными порывами, безоглядная, лихорадочная, лживо-страстная. Она глубоко несправедлива к своему мужу, не умеет ни терпеть, ни молчать, из-за барина забывает даже об ребенке, который задыхается от крика с грязной соской во рту. Только к барину у нее нежная и поры-

вистая, слепая любовь, которая, по ее словам, началась чуть ли не с первого пробуждения в ней девичьих чувств.

Последнюю часть трагедии Лизаветы Писемский представил нам во всем ее бессловном и слезном ужасе, но оставил совершенно без освещения внутренние духовные процессы, которые совершаются в Лизавете под пыткой следствия, допроса и при виде изнуренного, ею загубленного Анания.

Великий реалист не сделал этим, однако, ошибки против художественной красоты своего творения. Так в древности Софокл заставлял мать и жену Эдипа, царственную Иокасту, когда она узнает об ужасном деле рока, который заставил ее делить ложе с собственным сыном и рождать от него и ему сыновей-братьев и сестер-дочерей, удаляться молча, и только рассказ приносил амфитеатру весть о той ужасной казни, которой она себя подвергла [11].

Я указал выше на две характерных особенности трагедии «Горькая судьбина», как я ее понимаю. Третья характерная черта ее — это то, что Писемский написал *чисто социальную* драму и в то же время без всякой тенденции. Я сказал «тенденции», а не идеи, потому что могу только дивиться той близорукой критике, которая не видела обилия идей в творчестве Писемского. Когда-то современник Писемского и esprit fort * петербургского кружка В. П. Боткин упрекнул автора «Горькой судьбины» [12] вообще по поводу бедности идейного содержания его произведений. По отношению к «Горькой судьбине» это, во всяком случае, было большой ошибкой. Идеи Писемского, конечно, не имели навязчиво-тенденциозного характера, они не сквозили в лирической окраске персонажей, не били в глаза исключительностью положений, эффектом развязки, подбором действующих лиц — словом, всей той деланностью в компоновке, которая влечет за собою обесценивание художественной стороны изображения, ослабление жизненности и силы драматизма. Идеи Писемского прятались так же стыдливо, как часто таятся чувства его действующих лиц.

Идеи Писемского внедрялись в самый процесс его творчества, приспособлялись к самым краскам картины, которую он рисовал, выучивались говорить голосами его персонажей, становились ими, и только вдумчивый анализ может открыть их присутствие в творении, которое поверхностному наблюдателю кажется литым из металла и холодным барельефом. Вовсе не мы решаем, читая Писемского, а сам Писемский понимал, что крепостничество пустило свои корни далеко за пределами помещичьих усадеб, что оно исказило русскую жизнь и надолго отравило ее цветы своим зловонным дыханием. Я возьму на первый случай один лишь пример из четвертого акта «Горькой судьбины» — чиновника Шпрингеля. «Посмотрите, господа, — будто говорит Писемский, выводя перед нами губернского щеголя, измывающегося над крепостным преступником, — посмотрите, вот человек, который завтра сменит Чегловых-Соковиных; разве это не тот же крепост-

* Вольнодумец (фр.).

нический продукт в вицмундире, только еще более отвратительный, благодаря временщичьей наглости, отсутствию всякой связи с землею, всякой тени патриархальной авторитетности и права рождения?»

Шпрингели — это плоть от плоти и кость от кости крепостничества. Посмотрите, как губернаторский прихвостень с какими-то обрывками познаний и клочками идей, пропитанных затхлостью канцелярии, издевается над ошеломленной и сомлевшей от невыносимых страданий Лизаветой, как он таскает за бороду бурмистра и потом мирится с ним на грубой лести и пятнадцати земных поклонах. Неужто в Шпрингелях спасение русской земли? Нет, оно не там, а вот люди, которых не убило и крепостное право, вот два голоса на нескладной сходке, изображенной Писемским в шестой сцене 3-го действия [13], — один старый, другой молодой. Когда ошеломленная Лизавета с воплем взывает к подневольным судьям своего мужа, чтобы ее пустили уйти от злодея мужа, постылого ее тирана. к человеку, которого она любит и у которого ей легче быть последней вещью, чем пановать дома, ее останавливает старичок Федор Петров: «Как же ты, мужняя жена, сходишь от мужа и как ты смеешь-то! Ты спроси, *позволит ли и барин те сделать это*?»

А ведь этот Федор Петров сам был в положении Анания, прошел через ту же школу помещичьей любви. В его словах слышится вовсе не тупое смирение выросшего на обидах человека, а высокий дух народа, умевшего сберечь свободное сердце и в самом рабстве. Молодой голос говорит решительнее: когда Калистрат требует у парня полушубка и сапогов свести Лизавету на барский двор, парень этот быстро уходит из избы со словами: «Нет у меня про это ни полушубка, ни сапогов». Обладатель молодого голоса будет вольным, а его дети пойдут в толпу людей, которые, кровяня руки, будут выдергивать из родимой земли самые корни срубленного поганого дерева.

Павел Васильевич Анненков [14], который хорошо знал выдающихся людей своего времени и дал нам, может быть, самое ценное, что мы имеем в литературе о Писемском, говоря о миросозерцании автора «Горькой судьбины» и его отношении к крепостному праву, приводит следующее наблюдение над редко открывавшимся душевным миром русского реалиста: Писемский думал, что «для раскрытия морального смысла «Положения» [15] необходимо, чтобы оно отразилось этой стороной своей на живых примерах. Народ верит только тому, что видит сам или думает видеть перед собою: если нет чудес, то необходим пример. Писемскому казалось, что без сильных «нравственных авторитетов» народ не расстанется ни с одним из тех свойств, которые получил в период рабства и чиновничьих притеснений, а только приноровится к новым учреждениям и в их рамках разовьет еще с большей энергией дурное нравственное наследство, полученное им от прошлого». Писемский не знал, откуда придут люди, которые внесут в народную среду необходимый и желанный для нее нравственный авторитет. В одном он был, по-видимому, уверен, что это не будут чиновники: слишком хорошо знал он эту среду, глубоко крепостническую в корне, где надо угодливую, где надо высокомерную, чтобы думать, что

из нее выйдут люди, в которых народ будет видеть нравственные примеры.

Я думаю, что Писемский скорее всего возлагал в этом отношении надежды на духовенство. По крайней мере, в «Горькой судьбине», когда Анания травят со всех сторон и дома, и в барских горницах, и среди дворни, он идет за советом к священнику: и это батюшка советует ему, вероятно, цитируя текст «отойди от зла и сотвори благо»[16], увезти Лизавету во что бы то ни стало подальше от барина.

Священнику же поручает Ананий Яковлев передать все, что он имеет. Этот высший в его жизни авторитет должен решить вопрос, поминать ли на кровные деньги убийцы его жертву или отдать их осиротелой семье. Выше личных симпатий и соображений ставит Ананий решающее слово своего духовного пастыря, хотя это, может быть, такой же бедный земледелец, как его сельчане, и видел на свете даже меньше его.

Я назвал «Горькую судьбину» социальной драмой не потому, конечно, чтобы в ней трактовались социальные проблемы, или вставали перед зрителем жгучие, социальные конфликты, или рисовались перспективы будущего социального движения, или, наконец, развертывались причудливые сны мечтателей. Термин «социальный» приложим к «Горькой судьбине» по существу, потому что ее драмы, ярко вспыхивающие и уже законченные, стертые или заглушенные, все развились не на почве личных свойств, не на почве сложной душевной жизни, не из столкновения одной воли с другой, не из рокового развития страсти, гордо идущей против силы вещей, а на почве сложного и глубоко лежащего жизненного уклада, который своеобразно искалечил, обезличил и придавил ряд человеческих существований.

Ни на ком так ярко, конечно, не сказалось крепостное право, не только как право, а как давний порядок жизни, как привычка мыслить и чувствовать в известных формах, как на молодом любовнике Лизаветы. Это человек выдающийся в своей среде; конечно, он не из той группы дворянства, откуда выходили Милютины и Аксаковы[17], но все же это человек свежий, живой, по-своему даже смелый. Он держит себя независимо среди дворян и ругает губернатору его чиновников; присланного на следствие Шпрингеля он даже принимать не велел. В жизнерадостном предводителе сквозь его сословные рацеи Чеглов без труда видит Скотинина; его коснулись и «права человека»[18], и жорж-сандовские героини, и вовсе не как фразер из моды или фрондерства Чеглов высказывает благородные суждения в разговоре с зятем, с Лизаветой, Ананием и бурмистром. Он переживает самую настоящую драму и, очень может быть, что за порогом четвертого действия трагедии сопьется с круга или помрет от чахотки.

Любит ли он Лизавету? Конечно, меньше, чем она его, по самому свойству его натуры, вероятно, даже не столько любит, сколько позволяет себя любить, но, во всяком случае, раз она ему дала ребенка, он считает себя обязанным спасать ее от тирана мужа. Что за ужас, что за противоестественность весь этот, по-видимому, банальный роман барина с крестьянкой! Было бы, может быть, лучше для обеих сторон, если бы этот бар-

ский каприз был действительно делом грубого плантаторского насилия, но в разговоре с Ананием Чеглов прямо говорит, что тут не было ничего подобного. «Тут, видит бог, не только что тени какого-нибудь насилия, за которое я бы убил себя, но даже простой хитрости не было употреблено, а все было делом одной только любви, будь твоя жена барыня, крестьянка, купчиха, герцогиня — все равно...» Но ведь дело в том, что Чеглов говорит это самое своему крепостному мужику, который принес ему оброк.

Дело и в том, что если молодой помещик не насильничал и не хитрил, то он все же давал старому бурмистру устраивать свои любовные дела и что теперь, выведенный из себя бестолковым упрямством Анания, он тому же бурмистру, явному врагу Анания, отдает распутывать сложный семейный узел, над разрешением которого сам он бесполезно трудился. Трагизм усиливается тем, что Чеглов ведь отлично понимает, что мужики не так легко уступают своих жен.

«Это вы бываете довольны, когда у вас берут жен кто повыше вас, а не мужики», — говорит он Золотилову.

Отлично понимает он и то, что Ананий Яковлев вовсе не тот грубый тиран, каким выставляла его Лизавета. Наконец он, родившийся и выросший в деревне среди мужиков, не может не понимать и того, что сам он совершает грубое насилие над нравственным чувством своих крепостных, когда приказывает им стать между женою и мужем; знает Чеглов и то, что предлагаемое им Лизавете не только несравненно менее прочно, чем ее мужний дом, но и безмерно унизительнее для существа, которое он любит.

Но молодой помещик привык только желать и получать, он не умеет и боится добиваться чего-нибудь самому и отвечать за свои поступки: Лизавету должны защитить, укрыть, привести к нему. Может быть, он понимает, чего это будет стоить, но понимает теоретически только, он может вспыхнуть, дать безумное слово, выбросить деньги, хотя бы надев себе петлю на шею: инстинкт говорит ему, что возле будет всегда какая-нибудь нянька, которая избавит его от необходимости бороться и отвечать за свои поступки.

Таков этот благородный насильник и тонко чувствующий, но безвольный развратитель людей, любимый за свою беспомощность и задыхающийся под игом своих наследственных прав дворянина.

Писемский поставил рядом с этим чахоточным Дон Кихотом его оборотистого Санчо Панса — Калистрата Григорьева.

Это далеко не пушкинский Савельич, это даже не обломовский Захар, а тип совершенно особого рода. Писемский с редким мастерством даже в драме нашел возможность воспользоваться эпическим преимуществом. Он показал нам бурмистра за сценой, он показал нам его и в прошлом.

Старым господам вы, видно, не служивали, а мы им служили. Вот ведь оно откедова все идет! Ни одна, теперича, шельма из вас грозы-то такой не видывала, как мы кажинный час ждали и чаяли, что вот разразится над тобой. Я в твои-то года, ус-то

и бороду только что нажимши, взгляду господского немел и трепетал, а ты чего только тут барину-то наговорил, — припомни-ка, башка твоя глупая [19].

Калистрат Григорьев испробовал и вольготной питерской жизни:

Денег, значит, много..., пища тоже все хорошая, трактирная... вина вволю, раскуражил сейчас сам себя и к барышням поехал; бабы деревенские и наплевать, значит, выходят... хорошо тамотка, живал я тоже, — помню еще маненечко!

Теперь Калистрату за 70 лет, барам он служит сызмала, теперь уже третьему поколению. По его словам, где не все одно бахвальство, старый барин, умирая, поручил ему своего сына, прося его не покинуть. Если в жизни Калистрата Григорьева есть какое-нибудь руководящее начало, то это — вот этот самый молодой барин, к которому сквозь привычную рабью угодливость проглядывает в старике и настоящая нежность. Хотя он и забрал над барином власть, которой пользуется не без выгоды для себя, но барина все-таки бережет, как коршун, зорко и ретиво. С Лизаветой свел его не кто иной, как Калистрат, желая, вероятно, при этом не только угодить барину, но и посбить спеси с питерщика, когда-то много вредившего ему на сельском сходе.

Когда последствия связи делаются очевидными, он приказывает матери Лизаветы — Матрене смотреть, чтобы чего не вышло с Лизаветой или ее будущим ребенком, иначе она ответит перед барином, который будто «простил» Лизавете ее грех.

Калистрата ненавидят и боятся все и в доме, и в деревне, но барин без него шагу ступить не может.

Отношения его к Ананию любопытны в том смысле, что здесь сталкиваются два явления, — оба выросших на почве крепостного права; двое в основе своей сходных и в то же время резко ненавистных друг другу по природе людей.

Оба мужика, и Калистрат, и Ананий, «своеобышники», т. е. люди с характером и ведущие свою линию, оба люди выдающиеся по сметливости и изворотливости, наконец, оба делающие фортуну; только в Анании больше амбиции и есть некоторый запас нравственной силы, Калистрат же в силу своей тяжкой опытности стал человеком более податливым и тертым; амбиция его, если таковая была, давно атрофировалась, а сила вся ушла на ухищрения, угодничество да, где возможно, грубый нажим на более слабых.

В Калистрате изображен представитель дворни, в Анании — деревенского мира.

Но трудно сказать, из которого ручья выйдут будущие Разуваевы и Колупаевы.[20] Проявление крепостного права в «Горькой судьбине» донельзя разнообразно. Один из самых несчастных ее продуктов — это мать Лизаветы — Матрена. Сначала безысходная труженическая жизнь, потом сиротство с дочкой на руках, кланянье миру, наконец сытость в доме ревнивого зятя, в суровой обстановке мужика-скопидома и домашнего деспота, с вечным страхом за взбалмошную дочь, за ее какую-то беззаботную и бесстрашную натуру; потом какая-то тяжкая болезнь, которая лишила

Матрену памяти и оставила в ней вечную, точно дрожащую растерянность. В жизни этой женщины то, что не черно — то серо; даже дочь свою она проклинает в угоду зятю, в котором для нее соединились все власти и вместе с тем все надежды мира. У старухи нет даже греющей веры, ее молитвы похожи на шаманские заклинания.

Не менее тяжелое впечатление оставляют старики: Федор Петров и выборный, и все эти кривые, рябые мужики с их бестолковыми, какими-то чадными словами и с сознанием вечной грозы, и даже не от барина, а от забравшего его в руки бурмистра.

Шестая и седьмая сцены III действия являются, несмотря на видимый сумбур в действии, истинным центром трагедии крепостного права.

Православный «мир», который является по барской воле отбирать жену у мужа, теряющий под ногами почву бурмистр, на коленях умоляющий односельчан пожалеть его гордец Ананий и, как овца в огонь, лезущая с кулаками на мужа, дошедшего до последней степени отчаяния, Лизавета, — все это сливается в такую страшную по безысходной дикости и жизненности картину, что зрители должны испытывать настоящий трагический ужас.

Знаменитый автор «Власти тьмы» уже одним подзаголовком своей трагедии «Коготок увяз — всей птичке пропасть» наглядно дал нам ощутить в своем произведении его дидактический скелет.

Он дал нам в Акиме и своего настоящего нравственного героя, носителя благородных начал, в которых лежит залог лучшего будущего среды, еще находящейся во власти тьмы.

Создатель новейшей нашей драмы Максим Горький дал нам тоже что-то вроде положительного типа в лице бегуна — Луки. Этот Лука в драме «На дне» заменяет самого драматурга, он точно живописец с ящиком красок на голове у Брюллова в его «Последнем дне Помпеи».

И «Власть тьмы», и на «На дне» — обе эти пьесы имеют окошки, но в «Горькую судьбину» свет проникает только сквозь щели. Это пахнущий лесом глухой, мшистый сруб, который успели покрыть крышей. Для меня нет сомнения, что причиной такой закрытости, глухоты пьесы Писемского служили не одни свойства его таланта, объективизм которого был когда-то так прекрасно охарактеризован Писаревым[21]. Я думаю, что ни Толстой, ни Горький в своих пьесах не стояли к изображаемому ими миру в таком подоплечно-близком отношении, как Писемский к миру костромской деревни. Недаром Писемский был внуком захудалого дворянина[22], который сам ходил за сохой, недаром он владел и тайной устной народной речи как никто ни до, ни после него.

Искать в произведении Писемского идеи в смысле более или менее логического акта, облеченного в художественные образы и одухотворяющего жизнь, изображаемую драматургом, являлось бы задачей, для меня по крайней мере, совершенно непосильной. Но, вдумываясь в отдельные драматические фигуры и положения, в параллели и контрасты, которые, я думаю, уже достаточно выяснились из этого разбора пьесы, я, мне кажется, дошел до сути пьесы. Драма «Горькая судьбина» изображает под-

невольно сколоченную жизнь нескольких людей, которым *тесно* жить. Все функции жизни этих людей, все их движения болезненно изуродованы: изуродована жизнь барина, пьющего водку и харкающего кровью, и Лизаветы, приносящей жертву, которой не требуют, и ее потерявшей память матери, и ее мужа, которого ожидает кнут за то, что он осмелился думать, что священник, венчавший его в церкви, делал это серьезно.

Изуродована жизнь стариков крестьян, которые говорят, точно бредят, и пьяницы Никона, и даже этого паука-бурмистра, которого на восьмом десятке тягает за бороду и сажает в колодки первый чиновник, которому он попался под руку, так — здорово живешь. Но изуродована жизнь, если хотите, и этого чиновника, который видит, до какой степени несовместима с понятием какого бы то ни было закона русская крепостная жизнь.

Ужас, т. е. основа трагедии, заключается в «Горькой судьбине» не в сильных страстях, не в героических движениях духа, не в роковом сцеплении случайностей, не в остроте незаслуженных страданий, а в какой-то душной сутолоке задыхающихся людей, которых заперли в темную баню. Из драмы нет просвета, как нет и выхода из жизни, которая в ней изображается.

Но «Горькая судьбина» не была бы художественным произведением, а Писемский художником, если бы он не смягчил нам ужаса своей драмы силою человеческого сострадания.

Ужас и сострадание, которое еще Аристотель за 22 века до нашего времени определил как два главных трагических элемента[23], являются на двух полюсах художественной скалы наших ощущений: в ужасе более, чем в каком-либо другом чувстве, для человека весь мир сгущен в какой-то призрак, грозящий именно ему. В сострадании как раз наоборот: человек совершенно забывает о своем существовании, чтобы слить свое исстрадавшееся *я* с тем *не-я*, которому это страдание грозит.

Вся история нравственного бытия человека прошла между ужасом и состраданием, между грозовым, вспыхивающим молниями ветхозаветным небом Синая и голубым эфиром, который смотрится в Генисаретские волны[24]. Именно ужас и сострадание сделали из драмы то, что она есть, т. е. сгущенную действительность, жизнь по преимуществу. Ужас есть то чувство, в котором фантастическое перестает витать где-то на заоблачных высотах, чтобы сделаться физической болью человека. Ужас может быть только реален, он отличает жизнь от вымысла. Еще в большей мере сострадание может быть только элементом жизни, и в нем любовь, освобождаясь от своих небесных крыльев и розового романтического тумана, берет в руки бинты и бальзам для раненого.

Сострадание и ужас в своих художественных отображениях никогда не могут перестать существовать в сфере человеческого творчества, и потому является совершенно химеричным предположение, по которому трагедия осуждается на вымирание.

Есть только периоды в жизни человечества, когда эти силы оказываются не по мерке творческим способностям людей, как есть люди, кото-

рые боятся грозы или не выносят резкого горного воздуха и сверкания альпийских снегов.

Романтизм с его «мечтаниями» и боязнью действительности заставил замереть трагедию, но уже в наши дни даже французы, прокричавшие об ее смерти, обращаются к сюжетам чисто трагическим и через 200 лет после Расина рискуют дышать на снежных высотах эллинского Киферона[25]

Ужас, противополагая чувствующего человека миру, который его окружает, сказывается в трагедии обыкновенно в моменты столкновения между людьми, борьбы героя с обстоятельствами или, наоборот, его холодного отчуждения от мира.

В противоположность ему сострадание объединяет людей. Оно как бы рассеивает человеческую душу по тем разнообразным мукам, из которых составляется жизнь окружающих человека людей.

В трагедии сострадание наше проявляется главным образом в те моменты, когда люди сближаются между собою, когда элементы, дотоле враждовавшие, приходят в гармоническое единение, когда люди примиряются, начинают понимать друг друга, заражаются одной симпатической мукой.

В «Горькой судьбине» акт сострадания по преимуществу — это четвертый, последний. Мучительная неделя, которую пережила Лизавета, зараз лишившись и мужа, и ребенка, сблизила ее душевно с ее несчастным Ананием. Лучше всяких объяснений ее вразумил образ скитальца-мужа, который мерещится ей в пустой избе. Она простила убийце то, чего бы не могла простить угодливому и улыбающемуся мужу; она, которая дерзко смеялась над всеми правами над нею, врученными Ананию церковью и законом, всем сердцем отдалась теперь человеку, который потерял над нею всякие права. Вся драма, которая совершается в душе Лизаветы, выражается, собственно, в одном слове из тех немногих, которые та произносит на сцене.

В ее взбудораженном сознании она является самой себе не страдающей матерью, не оскорбленной женой, не несчастной любовницей, а только «грешницей».

Ананий Яковлев тоже глубоко сострадает своей жене, он просит увести ее от зрелища своего допроса: как существо более сильное, он не хочет, чтобы любимое им слабое существо делило его страдания, тем как бы несколько их облегчая. Он чувствует, что самый вид его и унижение должны мучить Лизавету укором, которого он не желает ей не только потому, что он ее любит, но и потому, что в его сердце горячей волной поднялось христианское чувство, которое бессознательно и глубоко жило в нем, воспитанное рядом поколений.

Безысходное несчастье, мучительное чувство греха, сознание строгих глаз бога, от которых некуда уйти, ведут Анания к тому, чтобы вокруг него страдало как можно меньше людей, а чтобы ему самому принять как можно больше казни. Он никого не оговаривает: ни барина, ни бурмистра, ни жену, он не обвиняет и злодейки-судьбы; виновен во всем только он, гордый, не привыкший сдерживать себя, «своеобышник». Характерно при

этом, что здесь в сцене его официального допроса точка зрения Анания на его отношение к возникшему делу остается, по-видимому, совершенно та же, что была и раньше: как раньше он хотел прикрыть дело молчанием и признать ребенка своим, оставив все дело на семейной почве, так и теперь, никого не обвиняя, он хочет выставить себя единственным ответчиком за все происшедшее. Но какая разница в психологической основе его мысли: раньше гордец спасал свое имя и свою честь, теперь христианин карает в себе гордеца.

И мы будем говорить после этого, что если наш небрежный или близорукий анализ не умеет разобрать художественного узора идейной ткани в трагедии Писемского, так и сам он его не понимал, что ли?

В последней сцене «Горькой судьбины» чувство сострадания достигает своего апогея. Здесь Ананий примиряется со всем «миром»; здесь и у него просят прощения и Давыд Иванов, и только что глумившийся над ним Никон; здесь Ананий истово и ласково прощается и с своей женой, но уже не как с женой, а как с человеком, как с ближним; здесь гордец просит прощения у «мира», но не так, как просят его, чтобы что-нибудь получить или кого-нибудь смягчить, а как на исповеди, когда душа свободно открывает свою тайну и муку и хочет в боге слиться со всеми себе подобными.

Мне бы хотелось в конце разбора «Горькой судьбины» остановиться несколько на выяснении характера художественного творчества Писемского, поскольку оно сказалось в этой трагедии.

В трагедии, конечно, нет классических единств места и времени, но единство действия соблюдено с большой и нарочитой точностью. В пьесе буквально нет ни одного явления, которое бы не было нужно для ее развития, и действие развивается цельно и непрерывно.

Интересно, что каждый акт начинается как бы с небольшого пролога; причем эти четыре начальных сцены актов в то же время нисколько не прерывают его хода.

В первом и третьем действиях начальные сцены происходят между двумя старухами, во втором — между двумя помещиками, а в четвертом — между двумя полицейскими чинами и бурмистром. Каждый акт, таким образом, имеет в пьесе Писемского свое особое развитие.

Я же указывал выше на старательное удаление Писемским из его драмы всяких элементов мелодрамы, этих наследий, идущих еще с той отдаленной поры, когда драму не только играли, но пели и танцевали.

В трагедии не было и никакого резонера; ум чисто синтетического характера, Писемский не давал нам в «Горькой судьбине» и монологов, которые являются такой удобной формой для психического анализа. Писемский ненавидел аффектацию (которую он, кстати сказать, почему-то называл *эффектацией*), но все же трагическое творчество имеет свои требования.

Никак нельзя сказать, чтобы «Горькая судьбина» была совершенно

чужда эффектов. Последняя сцена составляет не только разумное и художественное заключение трагедии, но и ее безусловно эффектный финал. Я бы назвал ее апофеозом, так как здесь в людях среди грубой житейской прозы, среди подъяремной тяжести жизни является, наполовину независимо от них, высшее одухотворяющее, божественное начало.

Ананий, целующий Никона, это не только экстаз смирения и самоотречения, но истинная любовь и даже более — справедливость понимания.

В пьесе есть и небольшие, но характерные эффекты: когда вдруг, например, объяснение мужа с женой, дошедшее до болезненной напряженности, прерывается появлением чумазой работницы, человека из совершенно другого мира и круга интересов.

Не чужд Писемский и некоторой игры на контрастах. Самый резкий контраст дан, конечно, в четвертом действии между чиновником Шпрингелем и Ананием Яковлевым.

Наконец, несколько слов об языке «Горькой судьбины».

Когда я старался отдать себе отчет, от чего именно зависит это обаяние жизненности и безусловной истинности изображения, то путем долгих раздумываний и, так сказать, *примером* возникавших у меня предположений к созданию Писемского пришел вот к какому заключению: внешняя, так сказать, зрительная сторона происходящего перед нами на сцене мне не представляется особенно характерной, или, по крайней мере, яркой. Я не могу себе представить, какого роста Ананий Яковлев, как он ходит, красив он или нет; про Лизавету муж ее говорит, что она криворожая, а Золотилов находит, «qu'elle est très jolie» *, Спиридоньевна внешним своим видом сливается для меня с Матреной, и я никак себе не представляю ни Никона, ни бурмистра. Барин, должно быть, худощавый, и на нем теплый драповый сюртук, но дальше мое воображение отказывается работать. Я думаю, что Писемский представлял себе свою драму *не в красках, а в звуках*, по крайней мере, речи его являются не только типичными по отношению к отдельным лицам, но даже чутко отражающими известные моменты действия. Великолепно передаются обида, растерянность, страх и злоба, и при том все эти аффекты именно в той форме, в которой они должны были выразиться в данном лице. Припомните, например, сцену допроса Матрены, эти бессознательно повторяемые: «вестимо, батюшка». — «сударики мои», — «господин бурмистр», — вся речь из звательных слов, из обращений к присутствующим, отсутствующим и воображаемым, в которых дрожащая старуха как бы ищет защиты. А обиженный выборный с его фистулой? А вот — речь Анания, взбудораженного первым разговором с женой и еще не применившегося к новости своего положения. Ананий только что объявил жене, что «ребенок, значит, мой, и ты мне пока жена честная», — и вдруг в дверь заглядывает работница:

Лизавета Ивановна, поди, мать, покорми ребенка-то грудью; а то соски никак не берет: совала, совала ему, окоченел ажно, плакамши. (*Ананий Яковлев вздрагивает, Лизавета не трогается с места.*)

---

* Что она очень хорошенькая (*фр.*).

Ананий Яковлев. «Что ж ты сидишь тут? Ну! Еще привередничает, шкура ободранная. Сказано тебе мое решение, — пошла!..

(*Лизавета молча уходит.*)

Вот еще характернейший по лиризму разговор между Ананием Яковлевым и бурмистром...

Ананий Яковлев. Ты не лайся, пока те глотку-то не заткнули...

Бурмистр. Я те еще не так полаю, я те с березовой лапшой полаю.

Ананий Яковлев. Шалишь!

Бурмистр. Шалят-то телята да малые ребята, а я не шалю.

Ананий Яковлев. Шалишь и ты!

Полной противоположностью этой сгущенности речи является речь Никона, особенно когда он говорит в последнем действии, по-видимому, совершенно пьяный.

Никон. Пригульный, ваше высокоблагородие, мальчик был: не сказывают только по тому самому, что народ ехидный... Мы-ста, да мы-ста; а что вы-ста? мы сами тоже с усами... У меня, ваше высокородие, своя дочка есть... «Как, говорю, бестия, ты можешь? цыц, стой на своем месте... по тому самому, ваше высокородие, что я корень такой знаю... как сейчас, теперь обвел кругом человека, так и не видать его... хоть восемь тысяч целковых он бери тут, не видать его.

В этой рассолоделой, размяклой речи удивительно соединились бахвальство с политичностью, угодливость с задором. Писемский изобразил в «Горькой судьбине» людей, говорящих одним из великорусских поднаречий, но с замечательным художественным тактом он заглушил в этой речи все ее, с одной стороны, слишком грубые слова и выражения, а с другой, — чисто местные. К Писемскому не надо давать филологического комментария, как к романам Печерского, и на «Горькой судьбине» не надо писать «для взрослых»[26], как написано на «Власти тьмы».

Диалектической особенностью костромской речи из тех, по крайней мере, которые особенно ярко слышатся, могу отметить уснащение речи частицей речи «тка»: «самотка», «справедливотка» и тому подобное.

Для филолога представлял бы интерес и оригинальный синтаксис падежей и паратактических предложений[27], но эти детали речи выходят за предел художественного разбора. Великолепны некоторые образные или лирические выражения драмы, на которые, впрочем, Писемский очень скуп, вероятно, боясь аффектации.

Лизавета сравнивает гнев своего мужа с крапивой, которая с каждым днем растет да пуще жжется. Ананий Яковлев грозит посадить Лизавету в погреб ледяной, чтоб замерзнуть и задохнуться ей там, окаянной.

После великого реалиста русской поэзии Гоголя, который был, несомненно, в гораздо большей мере поэтом зрительных, чем поэтом звуковых впечатлений — вспомните самую наружность Гоголя и в ней черты его хищной и зоркой наблюдательности, — у нас было несколько реалистов с довольно ярко выраженным зрительным типом, и из них, конечно, самым выдающимся был Гончаров; стоит припомнить детство Райского[28],

сон Обломова, мастерские описания внешнего вида людей в «Обрыве», в «Фрегате Паллада»[29] и в «Обломове». Реалистов же слуховиков я знаю только двух: Писемского и Островского. Из них Островский, конечно, безмерно разнообразнее Писемского; это виртуоз звуковых изображений: купцы, странницы, фабричные и учителя латинского языка, татары, цыганки, актеры и половые, бары, причетники и мелкие чинуши — Островский дал огромную галерею типических речей, к сожалению, часто не лишенных шаржа, более эффектно-ярких, чем тонко-правдивых. Не таковы слуховые изображения Писемского. Писемский не наблюдения свои передавал, а пережитое изображал в своих крестьянских речах; круг его был у́же, и, чуждый погони за какой бы то ни было эффектностью, Писемский, как мне кажется, только давал звучать иногда своим слуховым галлюцинациям.

ВЛАСТЬ ТЬМЫ

В 1886 г. вышло в свет две замечательных книги[1]. Одна из них (в этот год, впрочем, лишь переизданная) говорила о происхождении трагедии из духа музыки, другая показывала на примере, до какой степени трагедия, эта излюбленная Дионисом форма обнаружения духа, — может сознательно и, не переставая быть художественною, стать чуждой музыке. Одна была задумана среди сверкания альпийских снегов и через 15 лет после своего зарождения еще хранила отзвук войны семидесятого года[2] и яркий след национального подъема. Другая зародилась на томительно-бесконечном просторе лугов в елейные годы, казалось, вечного мира, и знаки своего происхождения носила с чисто славянским равнодушием.

В одной романтик Ницше возводил ребячью сказку в высшие сферы духовной жизни, в другой — реалист Толстой низводил весь ужас действительности к убогой притче.

I

Если мы будем рассматривать поэзию как искусство, не зависимое от музыкального, и как такое, которое вправе даже преследовать цели выразительности, исключающие музыкальность, то я не побоюсь повторить то, что я сказал в начале этой статьи: что едва ли есть другая трагедия, столь чуждая музыке, как «Власть тьмы». Я не хочу сказать этим, что мне труднее представить себе Акима в какой-нибудь «Травиате», чем Обломова в драме. Может, конечно, найтись искусник и затейник, который найдет музыкальную характеристику и для Акима и инструментует какое-нибудь «тае... тае»: ведь ухитрился же Мусоргский поместить в романс латинские исключения[3], и знатоки находили это для себя занятным. Но я понимаю здесь под музыкой нечто другое: я считаю музыку самым непосредственным и самым чарующим *уверением* человека в возможности для него счастья, не соразмерного не только с действительностью, но и с самой смелой фантазией, и думаю, что волнение, которое мы при этом ис-

пытываем, совершенно ни к чему не может быть приравнено, потому что в нем соединяются: интенсивное ощущение непосредственности, предвкушение будущего и бесформенное, но безусловное воспоминание о пережитом счастии, и не простом, а каком-то героическом, преображенном счастии. Сократ в тюрьме незадолго до своей смерти, говорят, занялся музыкой и даже переложил в метры несколько басен Эзопа[4]. Сократу было в это время 70 лет. Но Толстому не было и 30, когда он умел уже не подчиняться духу музыки, хотя у музыки в молодости есть очень сильные союзники. Толстой превосходно изобразил в «Люцерне» все счастье и всю силу музыки; на русском языке, может быть, никогда не было сложено такого одушевленного и такого чистого гимна, Аполлону или Дионису — не знаю. Но тут же в этом рассказе бог музыки был и побежден диалектикой; и великий художник-моралист без труда вступил в свои права: так некогда Сократ прямо с попойки от какого-нибудь Агафона[5], оставив последних соратников храпеть под столом, с первыми, еще зелеными лучами рассвета уходил босиком по холодной росе купаться в Илиссе, чтобы начать свой трезвый и мудрый день. В сочинениях Толстого рассеяно немало не только умных наблюдений, но и тонких замечаний из области музыки, как и из других сфер нашего духовного бытия. Стоит припомнить хотя бы «Крейцерову сонату». Но странное дело: не только когда вам назовут это сочинение Бетховена, даже когда вы услышите его в музыке, — к впечатлению или представлению музыкальному примешивается отныне что-то новое и властное, что-то отрицающее самую музыку: мелькает какое-то пространство, где пахнет иодоформом, и что-то бесформенное с лицом, замотанным в белые тряпки, приподнимается с подушек — выкрикивает злобно-прерывистое проклятие и опять падает туда же, чтобы тревожить мрак только темной белизной уже близкой смерти.

Я не знаю во всей толстовской литературе ничего, не только равного по музыкальности тургеневской «Кларе Милич», но что бы в том же отношении можно было поставить рядом хотя с «Белыми ночами» Достоевского. Достоевский и тот имел свою минуту, одну минуту несомненного дионисовского счастия. Но могла ли проявиться власть музыкальной тайны в той поэзии, которая «Смертью Ивана Ильича» и «Холстомером» показала, что ей не страшна и та загадка, перед которой мы закрываем глаза? Никто не может сказать, конечно, таков ли бывает переход из одного бытия в другое, каким изобразил нам его Толстой в «Смерти Ивана Ильича», но поэт, который приподнимает и это покрывало, что может скрывать от него музыкальное?

Дюреровский рыцарь обрел слово: он сошел с коня и стал рассказывать ребятишкам сказки[6]. Но не требуйте ж от него, чтобы он пел. Голос его создан не для этого: он груб и жесток, этот голос, даже когда слова идут прямо в душу. Во «Власти тьмы» не только нет музыки, но если отдаться во власть этой драмы, то начинаешь стыдиться самой любви своей к музыке. Так и кажется, что существует на свете не «Патетическая симфония» Чайковского, не музыкальная победа над мукой, а только эффектный дирижер да накрашенные дамы в перчатках по локоть, которые

слушают его из-за белых колонн залы Дворянского собрания. Драма Толстого — это действительность, только без возможности куда-нибудь от нее уйти и за нее не отвечать. Это — действительность, с которой, если быть последовательным и смелым, даже нельзя жить, потому что в ней люди, единственно достойные жизни, осуждены чистить выгребные ямы и не находят этого даже особенно тяжелым. Это — действительность, в которой нет ни прошедшего, ни будущего и где само настоящее кажется лишь дьявольской усмешкой Химеры, где самый бог, который будто бы учит нас переносить эту действительность, создан фантазией человека, сознавшего всю ее бесцельную грязь и глупость, создан, чтобы все видели, до какого отупения могут дойти кроткие. Это — действительность, но действительность невозможная, потому что это — *одна* действительность, *сама* действительность, а не та микстура, которую мы принимаем под этим именем ежедневно. Это — действительность, похожая на сон аскета, но не среди золотых миражей южной пустыни, где поют камни и пророчествуют побелевшие кости ослицы, — на сон, полный горячих соблазнов прошлого, — а на сон аскета, который ушел спасаться в холодную избу с чадящей керосинкой и тараканами, на тот сон, которому Ирония обрезала его радужные крылья и взамен дала власть прикрывать отчаяние и злобу иллюзией благословенного труда и непротивления.

Смешно бы было воображать, что Толстой оклеветал жизнь или что он сгустил краски действительности. Сила и глубина его художественного слова говорит сама за себя. Да в сущности Толстой все равно заставил бы нас верить в правду того, что он говорит, и, будь в драме его выведены не тульские мужики, а ацтеки или даже черти, нельзя бы было представить себе ацтеков или чертей иначе. — Таков уже тот высший обман, который мы называем искусством. Помнится мне, что один маститый ученый, который поглотил за свою долгую трудовую жизнь более художественных произведений, чем, верно, мы знаем даже заголовков, небрежно заметил где-то, что, мол, деревенские бабы проще покончивают со своими детьми, чем заставил это делать Толстой своего героя, — перестарался, мол[7].

Я не хотел бы упрекать покойного Буслаева в отсутствии эстетического чутья, но в данную ситуацию он, кажется, просто не вдумался. Убийство ребенка должно было произойти именно так, как изобразил его Толстой, если, конечно, предположить, что писатель рассчитывает на тонкость эстетического понимания своего читателя, а не на деликатность его нервов. Ребенка должны были убивать именно тогда же, с маху и вполпьяна: и месяц должен был светить, как на грех, особенно ярко (но это не был месяц мелодрамы, — нет, и тысячу раз нет), и урядник то и дело проходить мимо, и Анютка не спать, и Акулина не отдавать ребенка; убийство не могло не быть медленное, неловкое и жестокое, — отсюда и погребица, и грязная, мокрая доска, и фонарь. Форма убийства не только логически, а я сказал бы даже, органически, вытекала из всего хода действия, и действие нарастало прямо в эту сторону: Никите нужно было пережить не только ужас, а именно оскорбительную мерзость преступления,

чтобы сбить с себя бабьи путы жизни. Надо было, чтобы жена ему не только омерзела, но и омерзила ему самого себя, а вино, размыкивающее столько обид, должно было воочию показать Никите все свое бессилие над постыдным существованием палача по бабьему приказу. В Никите должен был получить оскорбление именно мужчина, чтобы сквозь расступившийся дым похмелья он почувствовал, что он, Никита, не только щеголь и бахвал, а что у него есть свое мужское достоинство и такая область, где бабы им вертеть не могут. А разве можно было оскорбить больнее именно мужчину, как направив его активную, мужскую силу против его же новорожденного ребенка, да еще измучив его страхом и неприспособленностью усилий? Я коснулся лишь одной полоски драмы, но вы видите уже и из этого, какую удивительную ткань сработал яснополянский мастер и как бесполезно искать в ней художественных изъянов. Обратимся лучше к идейной сущности драмы. Власть тьмы — что это такое? Невежество, что ли? Оно только в избе? Так? Открывайте больше школ и т. д.

Вон — Митрич. Он спасал алтари и престолы, а из всей службы запомнил только, как его пороли. Не в избе же его секли? Вон — Митричева жена. Пока ее муж спасал алтари, она определилась к своему месту, потому что где же солдатской жене и место? Тут уже в этой «власти тьмы» деревня с ее темнотой, бедностью и опахиваньем коровьей смерти, кажется, решительно ни при чем? *Тьма* — это все, в ком нет бога [8]. Все свято и все прекрасно, где есть бог, отсутствием же его обращается в презренность и ничтожество все самое, по-видимому, законное и нормальное. Мать любит сына, и это — тьма, потому что, основанная на равнодушии к богу, т. е. нравственному закону, любовь эта не приносит ничего, кроме несчастья и озлобления, даже тому, кого любят, для кого трудятся, для кого не только несут страх и муку, но рискуют и пойти на каторгу. Жена любит мужа, — и это тоже тьма: «полежала б, мол, и я с тобой; да, обнимайся со мной, с мертвым-то, как с перемета снимут». Над больным совершают таинство, и это — тьма; крестят ребенка, перед тем как с ним покончить, это сугубая тьма, это издевательство над тем самым богом, во имя которого крестят. Ребенок думает о смерти, чтоб не изгадиться, — и здесь чувствуется страшная сила тьмы. Наконец, старик, в котором есть бог, не только косноязычен, беспамятлив и туп, но еще и принижен до своей «любезной работишки»... Это ли не власть тьмы? Но что же *не тьма*, в чем же свет? Свет — это наша совесть. Он — в нас, он — тот нравственный закон, который чудесно вложен в нас нашим создателем. Совесть делает, т. е. она должна делать нас безжалостными к себе и терпимыми к другим. Мы должны помочь слабому одолеть все соблазны, но помнить при этом, что и для него, для этого слабого, единственная возможность быть добрым это — дать простор действию того нравственного закона, который есть в его сердце, как и в нашем. Если мы будем противиться творимому людьми злу, то рискуем только усилить это зло, озлобив нашего противника.

Пожар надо не тушить, а взять измором: у огня надо отнять пищу: так и со злом. Да и все равно: людей нельзя заставить делать доброе, — по-

тому что это будет уже *не доброе*, а лишь носящее его личину. Только то и *добро*, что творится человеком *свободно*, в силу живого, действующего в нем нравственного закона. — С этим учением трудно разлучить два фантома: анархию и безбожие. В религии Толстого место бога в природе, в самом деле, не совсем определенное. Если Толстой не допускает посредника между человеком и его совестью, то на что же ему то высшее существо, которое во мне не нуждается, а я в нем нуждаюсь?

В учении Толстого есть одно недоразумение или, может быть, даже противоречие, лишь иллюзорно прикрытое: это учение, ждущее от людей смирения, само основано на гордыне. Кто смеет встать между мною и моей правдой?

Бог во мне и нигде более. А ведь прав не Позднышев[9], не Анна Каренина, а прав Аким, правы непротивленцы... Гм... непротивленцы. — Но ведь и тут вопрос, тут новое раздвоение. Есть непротивление и непротивление. Аким, видите ли, не мешает своему сыну оставить Марину опозоренною, он оставляет и его самого гибнуть. Аким самое большое мог сделать вот что: он вышел из мерзкой избы пьяного бахвала ночью, на мороз, верст за десять от дома, — чтоб потом на минуту вернуться и крикнуть: «Опомнись, Микишка, душа надобна... Толстому угодно было, чтобы слова эти не только не пропали, но оказались властными: услышав отцовский вопль, Никита приказал тушить — и в его чадную душу проникла скука, эта первая ласточка еще далекой весны, которая ждет Никиту где-нибудь в тундре. Но ведь слова Акима могли быть заглушены визгом гармонии, Никита мог бы в это время таскать свою бабу за косы... И очень... Но что же из этого?

Важно то, что непротивление не имеет ничего, по своей нравственной основе, общего с безразличием. Аким не наседает, он не проповедует, он не только не умеет приказывать, а даже стыдит и то как-то неумело. Но при всем этом Аким, вероятно, и болеет душою и боится за своего Микишку; может быть и то, что он видит или хотя предчувствует в будущем, гораздо более и сильнее, чем может выразить его косный язык. Аким горит, он даже вспыхивает, он не будет из скаредности, чтобы сгорало меньше фитиля, спускать огонь и чадить...

Есть область, где какой-нибудь Аким даже затешется и в толпу недовольных и упорствующих. Аким, присягай. — Не буду... Аким, бери ружье... — Не возьму. Аким, неси причащать ребенка... — С какой стати? Положим еще, что все эти «нет» не так уж трудно согласовать с учением о непротивлении. Но можно ли утверждать, что они, эти «нет», все принадлежат свободной, божественной душе Акима, что здесь не подмешалось чего-то внешнего, какого-то... боюсь сказать — авторитета? Тут замешалась одна книга. Книга эта называется Евангелием, хотя Толстому и следовало бы для своей книги переменить это название. Евангелие значит «благая весть», а какую же благую весть может передать людям автор притчи: «Много ли человеку земли надо?»[10] Для нас, нетолстовцев, Евангелие совершенно особая книга и представление о ней не вяжется ни

с каким другим, кроме представления о Христе. Мы не садимся, здорово живешь, читать Евангелие, но в церкви это — наши лучшие минуты, когда нам читают Евангелие, и всякий раз в бессмертных словах на дорогом для нас за свою чуждость ежедневному языке мы воспринимаем освежающую душу новизну. Кто из нас полностью прочел, уж не то чтоб сличать четырех евангелистов?[11] А между тем у каждого из нас есть в душе слитый с нашим существом и дорогой для нас символ Христа, символ оправдавшего нас чуда. Евангелие, или возможность всегда оживить этот символ, существует, — и с нас этого довольно. А делить две стихии, которые слились в Евангелии, как они были слиты в Христе, т. е. любовь и чудо, мне, по крайней мере, претит. Великому человеку бывает и многое позволено, и вот Толстой горделиво пожелал собственного Евангелия. Он нашел способ разделить две евангельских стихии: одну Толстой, по-видимому, считает вечною и незыблемою, так как она дала нам высший и исключительный образец нашей действенной совести и совершенства, основанного на непротивлении; другая кажется ему случайною, она подлежит проверке. Не надо чуда: нравственный закон в нас есть то чудо, перед которым теряют смысл все остальные. Все это хорошо, но не замечаете ли вы, что вместе с этим между мной и моей совестью все же становится нечто и что это уже не та книга — не-книга, которая силою вещей сделалась почти тем же, что воздух и вода, как бы частью природы, условием их духовного бытия, — а ересиарх с Тишендорфом в руках, Штраусом на полке и Дарвином под столом[12]; ересиарх этот, вместо книги, которая обросла вековым воспоминанием о подъятых из-за нее подвигах, сомнениях и муках, дает людям чистенький химический препарат. Вот это, мол, то, что есть в книге для вас и от вас, а все остальное разберем мы; а ты лучше и не ходи слушать евангельских слов под темными сводами, как их читают нараспев из златокованой книги, потому что все это придумали в таких-то веках, а Христос ходил босиком и, когда ему хотелось есть, растирал между ладонями хлебные колосья, а ученики его ловили рыбу неводом.

Люди выдумали всемирный язык волапюк[13]: как выдумка, он был не хуже прочих: но не сменилось и одного поколения, и, говорят, волапюкист англичанин уже с трудом понимает итальянца, говорящего на том же языке. Природу и жизнь человека не всегда подчинишь выдумке. Евангелие создало христианство, т. е. целый мир. Толстой создал толстовщину, которая безусловно ниже даже его выдумки... Но вернемся к Акиму. Господа, не чувствуете ли вы, что ему будто чего недостает? Нет, не красноречия, — я вовсе не об этом, — и не ума, и не характера; мне кажется, что ему не хватает ни более ни менее как *непосредственности*. Вместе с голосом Акима мне слышится еще чей-то голос; из-за плеча этого непротивленца выглядывает какой-то человек, для которого непротивление уже не является психической потребностью, хотя бы выросшей на почве вековой нищеты и бесправия. Этот человек только принял на себя личину убожества. Толстому некуда было уйти от своей теории, да, может быть, он и не хотел отмежевывать Акиму места для объективно-независимого суще-

ствования. Как ни косноязычен Аким, а, небось, слово «Бог» не ошибется употреблять исключительно в толстовском смысле: греши, мол, пока совесть спит, — проснется — так покаешься. Совесть — бог Акима — *есть* в сущности начало отрицательное: она напоминает сократовского демона [14]. Как известно, демон был внутренним голосом, который предостерегал Сократа: это была, очевидно, та стихия его души, которая не поддавалась диалектическому развитию. Анекдоты о демоне Сократа сохранились и до нашего времени, но не с демоном соединено имя Сократа в течение целых тысячелетий, а с новым принципом нравственности и методом, силу которого он показал впервые. Если Аким лишь символ, то что же положительного дадут Акимы? Благословенный труд? Аким не брезгает своей поистине ужасной работой: это должно показывать нравственную мощь Акимов, но может ли это послужить основанием для благословенности труда? Левин косит и в этом находит не только хорошую гимнастику, но отчасти и возбуждение нового порядка идей. С одной стороны, баловство, положим, безвредное; с другой — почти мученичество, — но где же здесь благословенность? Самая этимология слов «труд», т. е. болезнь, и «работа», т. е. рабство, напоминают нам о том, что эти слова относятся лишь к физическому и подневольному труду: здесь разумеется трата мускульной силы в видах накопления ценности. Только неразборчивость или бедность нашего языка заставляет нас говорить, что Гете «трудился» над Фаустом. Труд как таковой исключает творчество. Творчество может соединиться с известной долей страдания, оно может рождать иногда довольно неприятные сомнения, ему полезно бывает недовольство художника самим собой, но ни об этом, ни о физических потерях организма, неразрывных с писанием книг ли или картин, при творчестве не стоит и упоминать, так как все это с избытком окупается той полнотой существования, которой не могло бы и быть без элемента страдания. Нет, труд — это физический труд, и он не может быть назван благословенным, потому что он отнимает у нас свободу, отнимает возможность созерцать и творить и даже радость думать, потому что он грязнит и, обращая нас в машину, безмерно удаляет от нашего высочайшего образца, который творил, а не работал. Или труд — для оценки отдыха, вроде поста для чревоугодия или танцев для транспирации?

Труд — объединение людей, — но на какой же почве? Как колес в машине, где *я* перестает уже быть *я*?

Поэзия труда. Что ж. Есть, конечно, люди, которые видят поэзию даже в окровавленной пасти серебристой и судорожно бьющейся на песке щуки; или находящие поэзию во взмыленных боках манежной лошади, которой мы, красуясь, разрываем железом губы. Находят же поэзию в охоте и даже в войне... Ах, Полтавский бой! Я возьму на себя принудительный труд, как часть общего страдания, чтобы избавить этим от этого труда и страдания другого, может быть, чересчур обремененного; я подчиняюсь в таком действии внешнему императиву, завету меня создавшего. Но признать благословенным то, от чего пахнет потом и от чего человек тупеет, — тут надо мной бессилен, да и незаконен никакой императив.

Все ли слова автора «Власти тьмы» сказал его Аким? Ведь с Акимом как-никак, а далеко не уйдешь: вон он даже клозеты считает чем-то вроде банка, каким-то ухищрением, чтобы бога обманывать. Поговорите вы с ним. А ведь другое слово *есть*. Когда Никиту одолела нравственная тошнота, какая-то уж совсем невозможная истома, какая-то не берущая человека водка... он готов покончить с собою... нет, это неточно: не покончить с собою, потому что это может значить утопиться или зарезаться, а именно повеситься, т. е. стать чем-то не только мертвым, а самонаказанным, явно покаранным и притом еще отвратительным и опозоренным... Последним и характерным впечатлением жизни, последним доказательством, что отныне она может быть для него только такою, — эмблемой ее тошнотности и физической принудительности — сейчас стояла перед ним жена, подвыпившая и празднующая свою победу над разлучницей и им, Никитою... Анисья... Никите хочется высунуть язык этой жизни, этой сластолюбивой Анисье и всему своему erническому существованию — на, мол, выкуси, — вот он ваш сахар... Отведай, коли хочешь... Ему нужно веревку... а веревки не отдает чудак Митрич... Этого водка забрала уже вплотную.

Сказал, не дам. Ах Микишка, глуп ты, как свиной пуп (*смеется*). Люблю тебя, а глуп ты. Ты глядишь, что я запил. А мне черт с тобой. Ты думаешь, ты мне нужен... Ты гляди на меня. Я — унтер! Дурак, не умеешь сказать: унтер-офицер гренадерского ее величества самого первого полка. Царю, отечеству служил верой и правдой. А кто я? Ты думаешь, я воин. Нет, я не воин, а я самый последний человек, сирота я, заблудущий я. Зарекся я пить. А теперь закурил!.. Что ж, ты думаешь, я боюсь тебя? Как же? Никого не боюсь. Запил, так запил! Теперь недели две смолить буду, картошку под орех разделаю. До креста пропьюсь, шапку пропью, билет заложу и не боюсь никого. Меня в полку пороли, чтоб не пил я. Стегали, стегали... «Что, говорят, будешь?» Буду, говорю. Чего их бояться-то: вот он я! Какой есть, такого бог зародил. Зарекся не пить. Не пил. Теперь запил — пью. И не боюсь никого. Потому не вру, а как есть... Чего их бояться? Нате, мол, вот он я. Мне поп один сказывал. Дьявол — он самый хвастун. Как, говорит, начал ты хвастать, сейчас ты и заробеешь. А как стал робеть от людей, сейчас и сцапал тебя и попер, куда ему надо. А как не боюсь я людей, мне и легко. Начхаю ему в бороду, лопатому-то матери его поросятины! Ничего он мне не сделает. На, мол, выкуси!

Никита (крестится). И что ж это я, в самом деле? *(бросает веревку).*

Митрич. Чего?

Никита (поднимается). Не велишь бояться людей?

Митрич. Есть чего бояться. Ты их в бане-то погляди. Все из одного теста. У одного потолще брюхо, а то потоньше; только и различки в них. Вона! кого бояться, в рот им ситного пирога с горохом! [15]

Итак, очевидно, не одна омерзелость жизни направляла руку Никиты к петле — он боялся и стыдился людей. Он качался, как былинка, между похвальбой «мы-ста» да «мы-ста» и оробелостью. И вот открывается еще дорога, которую раньше застил ему страх и стыд перед людьми... Бабы, мол, смеяться будут... Разлопоушился ни к чему. Что ж, пускай их...

Да, право, перепил французского, что ли... Ребята, вяжи его. Острог... Сибирь. Эх-ма... А петля-то? Легко... А дьявол! Это не он, не Никита язык высунул... Это беспятый дразнится.

«Так не велишь бояться людей?» И вот Никита начинает свое искупление.

«Творите мужское дело»,— так говорил некогда Владимир Мономах, поучая своих детей. Та же мысль о *дерзании* и *мужестве*, которые даже больше нужны для жизни, чем чтобы с нею покончить, мелькает и в чадных словах унтера. Это — тоже замаскированная речь Толстого. В чьей деятельности было более дерзания? Чей анализ был глубже и бесстрашнее? — Но не будем закрывать глаз и на *цену* этого мужества и дерзания. Сквозь Митрича я вижу не ересиарха, я вижу и не реалиста-художника. Я вижу одно глубокое отчаяние. Вот она, черная бездна провала, поглотившая все наши иллюзии: и героя, и науку, и музыку... и будущее... и, страшно сказать, что еще поглотившая...

ДРАМА НА ДНЕ

Я не видел пьесы Горького. Вероятно, ее играли превосходно. Я готов поверить, что реалистичность, тонкость и нервность ее исполнения заполнят новую страницу в истории русской сцены, но для моей сегодняшней цели, может быть, лучше даже, что я могу пользоваться текстом Горького без театрального комментария, без навязанных и ярких, но деспотически ограничивающих концепцию поэта сценических иллюзий.

Я думаю, что в наши дни вообще коллизия между поэзией и сценой все чаще становится неизбежной. На сцене вместе с развитием реалистичности растет и объективность изображения.

Театр дает все более простора творческой индивидуальности *каждого артиста*, и при этом школа и традиция, которые раньше условно объединяли и ограничивали эти индивидуальности, уходят куда-то все далее от наших подмостков. Между тем поэзия становится все *индивидуальнее* и *сосредоточеннее*. Поэт в наши дни проявляется свободно и полно, но проявления его личности становятся чересчур прихотливыми, особенно ввиду того, что усложнилась не только его натура, но и жизнь вокруг нее. Границы между реальным и фантастическим для поэта не только утоньшились, но местами стали вовсе призрачными. Истина и желания нередко сливают для него свои цвета. Жизнь кажется мистической и декорация живой.

И вот сцена вместо одной сложной индивидуальности поэта дает в лучшем случае целую гамму их, и эти индивидуальности, ограничивая друг друга, сводят свободную игру творческой мысли к иллюзорной реальности.

Если слово как внушающий символ всегда резко отличалось от слова как интонации и жеста и поэзия как высшее и нераздельное проявление индивидуальности от поэзии отраженной, комбинаторной и лицедействующей, то в наши дни это различие стало приобретать иногда почти болезненный оттенок.

Мне лично мешали бы, я знаю, вглядываться в интересную ткань поэтической концепции Горького: весь этот нестройный гул жизни, недоговоренные реплики, хлопанье дверей, мельканье мокрых подолов, свист напилка, плач ребенка, — словом, все, что неизбежно в жизни и что, может быть, составляет торжество сценического искусства, но что мешает думать и в театре, как в действительности.

А между тем, чтоб оценить пьесу Горького и ею наслаждаться, над ней надо пристально думать, потому что создавшая ее индивидуальность сложна и проявляется очень прихотливо.

Непосредственного впечатления пьеса не дает; пока уяснишь себе ее внутреннюю идейную стройность, которая то на минуту осветится, то снова гаснет, — читателю все время кажется, то будто он блуждает по лабиринту, то будто он никак не выпутается из цепких противоречий.

После Достоевского Горький, по-моему, самый резко выраженный русский символист. Его реалистичность совсем не та, что была у Гончарова, Писемского или Островского. Глядя на его картины, вспоминаешь слова автора «Подростка», который говорил когда-то, что в иные минуты самая будничная обстановка кажется ему сном или иллюзией[1]. Он испытывал это, например, гнилым, желтым, осенним утром на петербургских улицах.

Один театральный критик, по-моему, очень хорошо сказал о персонажах Горького, что они похожи на чертей[2]. Я понимаю, конечно, под этой метафорой не пресловутую демоничность новых литературных героев: речь может идти только о загадочности и своеобычности тех масок, за которыми мелькает душа поэта, о той дразнящей неуловимости контуров, которую как-то странно рядить в типические шаблоны театра.

Шулер, побитый за нечистую игру и одурманенный водкой, страстно, хотя и с надрывом, говорит об истинах, которые волнуют лучшие умы человечества. Старик, которого в жизни только мяли, выносит из своих тисков незлобивость и свежесть. Двадцатилетняя девушка, которая не видела в жизни ничего, кроме грязи и ужаса, сберегает сердце каким-то лилейно чистым и детски свободным. А Пепел, этот профессиональный вор, дитя острога и в то же время такой нервный, как женщина, стыдливый и даже мечтательный? Это внутреннее несоответствие людей их положению, эта жизнь, мыслимая поэтом как грязный налет на свободной человеческой душе, придает реализму Горького особо фантастический, а с другой стороны, удивительно русский колорит. Недаром в наших старых сказках носителем силы и удали нежданно-негаданно является какой-нибудь хроменький Потанюшка, а алмаз царевны отыскивают на осмеянном дураке, где-то на черной печке, завернутым в грязные тряпицы. Но Горький уже не Достоевский, для которого алмаз был бог, а человек мог быть случайным и скудельным сосудом божества; у Горького, по крайней мере для вида, — все для человека и все в человеке, там и царевнин алмаз. И если для Достоевского девизом было — смирись и дай говорить богу, то для Горького он звучит гордым: борись, и ты одолеешь мертвую стихию, если умеешь желать.

Перечитывая пьесу Горького, я убедился, что этот менее всего имел в виду дразнить душу своего читателя реальным изображением нищеты, падения и надрыва.

Вообще он не относится к тем бытописателям, которые стараются сблизить читателя с обстановкой изображаемых им лиц. Рисовать он, кажется, и никогда не любил, да и фантазия едва ли дает ему такие яркие отображения действительности, какими страдал, например, во время творчества Гончаров. Романы Горького скорее идейные эскизы, связанные *настоятельностью проблемы*, чем искусно скомпонованные истории человеческих сердец. Горький как-то странно расстается со своими героями — он то убивает их, то бросает совсем молодыми, когда бы еще впору было затеять роман. Его, кажется, не особенно интересуют «типические особи человека или занимательные эпизоды». К изображению его подводит не цепкая наблюдательность и не интерес к проблемам индивидуальной психологии, а идейные запросы его чуткой артистической природы.

Когда я читаю в двадцатый раз о гончаровском Захаре, или Флобер рассказывает мне о Пекюше[3] или Шарле Бовари, или Теккерей методически, не торопясь, развертывает передо мной летопись жизни Ребекки Шарп[4], я не спрашиваю *зачем*? Меня занимает прежде всего конкретный человек: мне хочется представить его себе до мелочей одежды, до звука голоса, я ищу вокруг ему подобных, мне даже кажется иногда, что я встречал и терял его в толпе или был с ним знаком. Когда я оставлю книгу, мне некоторое время скучно без нарисованного друга, хотя бы беллетрист рассказывал мне о самом неинтересном человеке в мире. Связь наша с миром Захаров и Шарлей Бовари или Пиквиков уходит куда-то глубоко, на самое дно бессознательной души, и, отличаясь большой прочностью, порою выжимает даже слезы.

Но возьмите, с другой стороны, какого-нибудь Степана Петровича Верховенского из «Бесов» Достоевского, когда этот старик осанисто козыряет с червей, когда он объясняется в любви, или фрондирует, или кается. Его французская речь и припадки холерины, его наивность, легкомыслие, — все это так прекрасно написано и так художественно скомпоновано, но не чувствуете ли вы, что есть нечто, мешающее вам отнестись к герою Достоевского, как к Обломову или Калиновичу[5]?

За Верховенским, как за Левиным, Позднышевым[6], Иваном Карамазовым, вслед за появлением каждого из этих лиц вырастает нечто новое, что̀ выше и значительнее их. За Верховенским, например, вы чувствуете душевную тревогу Достоевского, которая мало-помалу обращается для нас в суровый и скорбный суд над тем милым прошлым, от которого родился в настоящем такой ужас, как убийство Шатова[7].

Горький принадлежит именно к тому типу писателей, у которых при появлении нового лица ждешь не подробностей, хочешь знать не *что*, а *зачем*? Читая его, думаешь не о действительности и прошлом, а об этике и будущем.

«На дне» — настоящая драма, только не совсем обычная, и Горький более скромно, чем правильно, назвал пьесу свою ***сценами***. Перед нами

развертывается нечто цельное и строго объединенное мыслью и настроением поэта.

В ночлежку, где скучилась подневольно сплоченная и странная семья, приходит человек из другого мира. Его совершенно особая обаятельность вносит в медленное умирание «бывших людей» будто бы и живительную струю, но оглядываться на себя обитателям подполья опасно.

В результате приход Луки только на минуту ускоряет пульс замирающей жизни, но ни спасти, ни поднять он никого не может. Поддонное царство нагло торжествует: взамен двух убитых людей оно берет себе двух новых: Татарина и Клеща, которые дотоле еще крепились, не порывая связи с прошлым. Драма Горького имеет чисто социальный характер, — романическая история Пепла с Наташей только эпизод, искусно включенный автором в общую цепь.

Если хотите, любовь Василия к Наташе почти ни при чем даже в убийстве Костылева. Причина этого события лежит в Луке, который взбаламутил болотную стоячую воду. Нервный Пепел — это только тот шальной камень, который метнуло вверх из нового водоворота, а Костылев — та жаба, которая думала до конца дней своих спокойно купаться в тинистых водах, внезапно забурливших и грозных, хотя бы на минуту и для одной только старой жабы.

Самое *Дно* Горького, как элемент трагедии, не представляет никакой новости. Это старинная *судьба*, та εἱμαρμένη, которая когда-то вырвала глаза Эдипу и задушила Дездемону, — только теперь она оказывается довольно начитанной художницей du nouveau genre*, и на ее палитре мелькают не виданные дотоле краски вырождения, порочной наследственности и железных законов рынка.

Опустившись на дно, конечно, в безопасном колоколе, — дама эта оказалась гораздо речистее, чем была она, живя над нашими головами, когда она лишь на минуту являла миру свои тяжкие и красные когти.

Прежде судьба выбирала себе царственные жертвы: ей нужны были то седина Лира, то лилии Корделии. Теперь она разглядела, что игра может быть не лишена пикантности и с экземплярами менее редкими, и ей стало довольно и каких-нибудь Клещей или Сатиных. Теперь она не брезгает для своего маленького дела даже самой будничной обстановкой, но зато теперь, совершенно оставив романтические эффекты и мир сверхчеловеческих страстей, она умеет прекрасно пользоваться для своих целей данными психопатологии и уголовной статистики.

Вместе с этой переменой в личине судьбы и самая драма потеряла у нас свой индивидуально-психологический характер. Подобно роману, она ищет почвы социальной. Драма должна была измениться уже по одному тому, что душа современного зрителя и читателя восприняла в себя более и научных идей, и общественных интересов, а главное, стала более чуткой к этическим вопросам и вообще более боязливой. Пришлось обновить и драматургические приемы.

---

* В новом роде (*фр.*).

Так, драгоценный остаток мифического периода — *герой*, человек божественной природы, избранник, любимая жертва рока, заменяется теперь типической группой, классовой разновидностью.

Интрига просто перестала нас интересовать, потому что стала банальной. Жизнь, которою мы обречены заменять драматизированный миф, тоже вносит в строение драмы большие поправки.

Эта жизнь теперь и пестра, и сложна, а главное, она стала не терпеть ни перегородок, ни правильных нарастаний и падений изолированного действия, ни грубо ощутимой гармонии.

Цельность новой драмы устанавливается исключительно *идеею автора*, поэтически настроенная индивидуальность — вот единственное объединение пестрых жизненных впечатлений, вот та единственная власть, которую не может не признавать над собою драматизируемая поэтом жизнь.

Драматургия пьесы «На дне» имеет несколько характерных черт. В пьесе три главных элемента: 1) сила судьбы, 2) душа бывшего человека и 3) человек иного порядка, который своим появлением вызывает болезненное для бывших людей столкновение двух первых стихий и сильную реакцию со стороны судьбы. Центр действия не остается все время один и тот же, как в старых драмах, а постоянно перемещается: точнее, внимание наше последовательно захватывается минутным героем: сначала это Анна и Клещ, потом Лука, Пепел, Василиса, Настя, Барон, Наташа, Сатин, Бубнов и наконец Актер. Личные драмы то тлеют, то вспыхивают из-под пепла, а по временам огни их очень затейливо сплетаются друг с другом.

Строго говоря, в драме Горького нет ни обычного начала, ни традиционной развязки. Пьеса похожа на степную реку, которая незаметно рождается где-то в болоте, чтобы замереть в песке. Но вчитайтесь внимательнее в начальную и последнюю сцену, и вы увидите, что «На дне» вовсе не какая-то серая полоса с блестками, которую бог знает зачем выкроили из действительности и расцветили, а что это настоящее художественное произведение.

Начало — это пробуждение ночлежки. Только что сейчас вот этот старик с длинной косматой бородой poivre et sel * был, как все, как мы с вами, потому что он спал. Но проснулся и сразу *становится бывшим человеком.*

Вся ночлежка точно родится в момент поднятия занавеса. Ночь давала ее обитателям непререкаемую иллюзию, ночью, во время сна, самое существование этого ада являлось будто химерой.

Вот и Актер. В полусне он носится со своим алкоголизмом, как с патентом на общественное внимание, это для него последние актерские лавры: да, и он как все, он даже важнее других, хотя и потерял имя, он важнее прочих, потому что у него *организм отравлен алкоголем*, а все эти бродяги даже не понимают, что это такое значит. У Насти, может быть, горела всю ночь керосинка, и она упивалась «Роковой любовью» [8]. С другой стороны, в Анне с рассветом пробуждается надежда еще пожить: она

---

* С проседью (*фр.*).

теперь не одна, ей не дадут умереть. Словом, что может быть естественнее и драматичнее начала новой трагедии судьбы? Конец в пьесе тоже удивительный. Если хотите, это примирение души бывшего человека с судьбой. Судьба берет, конечно, свое: мстя бывшему человеку за бунт, она приобщает к своим жертвам три новеньких: во-первых, Клеща, который с этого дня не будет уже говорить о честном труде и откажется от своей спеси, привыкая к чарочке и жуликам; во-вторых, Татарина, который сегодня должен получить из когтей этой судьбы пламенное крещение в алкоголе, чтобы мало-помалу забыть и Коран, и далекую татарку, «которая закон помнит». Третья жертва — комическая, это развенчанный властитель — Медведев, который сменил сегодня свисток будочника на женину кофту, становясь таким образом тоже бывшим человеком.

Примирение взбунтовавшейся души с судьбой скрепляется и своеобразной тризной: погибает в петле самый слабый, самый доверчивый и самый бестолковый из бывших людей — Актер. Над гладкой зыбью успокоившейся заводи остается только поэзия, эта живучая тварь, которая не разбирает ни стойла, ни пойла, ни старых, ни малых, ни крестин, ни похорон. Формы ее бесконечно разнообразны. Теперь она повисла над мертвой зыбью желтым туманом острожной песни. Чем же не занавес для финала современной пьесы?

Я говорил выше о несколько мистическом характере судьбы, которая делает людей бывшими; Горький хорошо показал, что он об этом думает, в одном из своих последних рассказов [1*].

Речь идет о некоем податном инспекторе Гончарове, которому как-то под праздник стало особенно скучно и моторно в своей семейке и обстановочке, и о том, как этого барина, в шубе и с деньжонками, без всякой видимой причины потянуло к босякам. Отыскав подходящую парочку людей, которые показались ему достаточно оборванными и жуликоватыми, Гончаров начинает, как ему, верно, кажется, ницшеанствовать и говорит бродягам о своем душевном томлении. Вот часть этого разговора:

— Вы, впрочем, жулики, и вам это не понятно.

— Я понимаю, в чем дело! — сказал я инспектору.

— Ты? Ты кто? — спросил он меня.

— Я тоже бывший порядочный человек, — сказал я. — Я тоже испытал прелести безмятежного и мирного жития. И меня выжимали из жизни ее мелочи. Они выжали, вытеснили меня и душу, и все, что в ней было... Я тосковал, как вы теперь, и запил, и спился... имею честь представиться!

Инспектор вытаращил на меня глаза и долго в угрюмом молчании любовался мною. Его толстые красные губы, я видел, брезгливо вздрагивали под пушистыми усами, и нос сморщился совсем не лестно для меня.

— Подай мне шубу.

Вот все, что имел еще духу крикнуть злополучный романтик босячества. Но не без трагического злорадства Горький пишет далее:

[1*] «В сочельник», — в книге рассказов и стихов, изд. Куркина, в Москве, . 29 сл.

Посмотрел я на его вытянувшееся лицо и ничего более не сказал. *Каждому скоту уготован судьбой хлев по природе его,* и сколько бы скот ни лягался, — на месте, уготованном ему, он будет... «хе-хе-хе»!

Впрочем, фатум босяков вовсе не написан на их лицах, как у героев Марлинского[9]. Все дело в том, что Горький умеет, заглянув даже в нашу филистерскую душу, открыть в ней порою черты босячьей психологии.

Но зачем же, однако, написал Максим Горький свое «На дне»? Неужто чтобы пугать Гончаровых? Или, может быть, чтоб банкиры в смокингах смотрели на баронов и думали из своих лож: «Боже, благодарю тебя за то, что я не как этот мытарь»? Неужто наконец нас, вскормленных пером Достоевского, надо еще учить жалеть людей? Или Горький хотел усилить в людях чувство отдаленной и общей ответственности, как превосходно сделал это недавно в своем очерке «Не страшное» В. Г Короленко[10]? Нет и нет. Горький — Горький. Он не моралист, как Короленко, и не будет он бездушными перстами, как кто-нибудь из его собратьев, подвинчивать в наших сердцах струны и канифолить смычок, чтобы потом играть на этих струнах шопеновские ноктюрны.

Индивидуальность Горького представляет интереснейшую комбинацию чувства красоты с глубоким скептицизмом.

При этом чувство красоты вовсе не ограничивается у него тем, что он умеет описывать море, степь и песню, — оно составляет часть его природы, брызжет из-под его пера; Горький сам не знает, может быть, как он любит красоту; а между тем ему доступна высшая форма этого чувства, та, когда человек понимает и любит *красоту мысли.* Это она, эта способность, делает у Горького высокоэстетическими отпечатки таких ужасов, как история жестокого лакея из дома терпимости, и делает глубокими такие, кажется, неумелые, детские вещи, как «Варенька Олесова»[11].

Скептицизм у Горького тоже особенный. Это не есть мрачное отчаяние и не болезнь печени или позвоночника. Это скептицизм бодрый, вечно ищущий и жадный, а при этом в нем две характерных черты. Во-первых, Горький, кажется, никогда не любит, во-вторых, он ничего не боится. Если художники-моралисты, как нежные матери, склонны подчас прибаловать в неприглядном ребенке выразителя и наследника своей идеи, свою мечту, — то у Горького нет, по-моему, решительно ничего заветного и святого, особенно в том смысле, чтобы людей не допускать до созерцания этого предмета. Горький на все смотрит открытыми глазами. Конечно, как знать, что будет дальше? Но покуда до его простой смелости не доскакаться никаким Андреевым с их «безднами» и «стенами». Нас хотели уверить, будто Нил из «Мещан» для Горького нормальный человек. Но ведь это совершенно произвольное утверждение. Может быть, да даже наверно, Нил не был бы тогда у Горького таким тупицей. По-моему, всех этих Артемов, Нилов и Гордеевых надо брать, как они даются, cum grano salis *. Глядя на них, мы думаем: вот сильные и по-своему красивые человеческие особи; но разве можно винить их за то, что они не берут от нас наших канцелярских рецептов, слепленных из обрывков философии и

* С умом, с иронией (*лат.*).

религии, да еще и написанных по-латыни? Они становятся пьяницами или кулаками вовсе не потому, чтобы водка и кулачество были для Горького нормальными разрядниками для энергии его сильных людей, а потому, что водка и власть дают хоть суррогат жизни, а мы можем дать только ее отрицание, предлагая людям на выбор или канитель, или мораль рабов. Можно ли винить силача мельника за то, что надорванный и чахоточный учитель ему в конце концов только моторен?

Среди персонажей «Дна» самый красивый и интересный экземпляр, конечно, Василий Пепел. Он отчасти подходит к Гордеевым и мельникам, но как дальнейшее развитие этого типа-ключа. Пепел — сложная натура. Вор по ремеслу и наследственности, он не носит на себе никакого отпечатка подневольного работника с его злобой и тупым чванством. Специальность выучила его рассуждать, и, кроме того, она дает ему досуг для размышления. Она же развила в Пепле особую чуткость и даже странную нервность. Он боится мертвых, боится слов, напоминаний и одиночества; в натуре Пепла есть что-то женственное, с Гордеевым и торговцем из романа «Трое» его сближает какое-то целомудрие чувства. Василиса делается противна ему, когда он вспомнит, что она его развратила.

Может быть, в этом инстинктивном протесте молодой натуры против дурмана похотливой бабьей страсти Горький приоткрывает нам завесу совсем нового миропорядка — будущего безлюбия людей, т. е. их истинной свободы и чистой идейности.

Рядом с Пеплом возникает образ Наташи; с каким-то грустным юмором в этой намеченной заранее грязным пальцем судьбы жертве Горький очертил нам силуэт «современной души».

Наташа — это гордая и стыдливая девственность, которую даже ругань и побои пугают менее, чем жаркое дыханье непонятной и оскорбительной для нее страсти. Молодая душа Наташи вся — ожидание... вся — вопрос... вся — будущее; ей не надо дурмана Насти, потому что она живет своей молчаливой чуткостью.

Наташа. Выдумываю... Выдумываю и — жду...

Барон. Чего?

Наташа. Так вот, думаю, завтра... приедет кто-то, кто-нибудь... особенный... Или случится что-нибудь... тоже небывалое.., Подолгу жду... всегда жду... А так... на самом деле... чего можно ждать?

Если бы Горький на фоне своего «Дна» выделил *одну только эту*, пастелью написанную Наташу, то и тогда он остался бы среди «пророков во Израиле» [12]. Трудно для современной русской души выдумать символ более трепетный и более жуткий, чем Наташа, сестра Василисы Костылевой. Совершенно как она, и мы все с какой-то трагической наивностью все ждем.

«Вот случится что-нибудь... тоже небывалое, приедет кто-то... кто-нибудь особенный...

И, как она, в то же время отлично знаем, что ничего у нас в будущем нет.

Все основы буржуазного строя и счастья сведены на дне к такой эле-

ментарности, что нельзя сомневаться в том, как автор драмы к ним относится.

Вот семья — ее эмблема, конечно, Василиса Костылева... Вот религия — это лампада ее мужа и средства для ее наполнения... и наконец, вот правительство... бутарь[13] Медведев в его буколических отношениях к обывателям... Но есть среди этих, им намеченных основ буржуазного благополучия одна, с которой не так легко сладить на словах, потому что она давно и красиво идеализирована нашим сознанием, это — труд. Я читал как-то в книге одного немецкого филолога, что трагедия Федры могла дорасти до такого ужаса лишь благодаря среде, где не знали благословенного труда[14]. Среда Горького тоже не знает благословенного труда, потому что она знает ненавистный и проклятый труд, и едва ли надо винить ее поэта, если он, сделав отвлечение от утопии своего великого учителя, выбивает из рук филистеров их *якобы благословенное* Толстым оружие...

Работник Клещ — самый злой человек во всей ночлежке. Даже Костылеву сорок грехов простятся за его Василису. Да и что такое Костылев? Слабый, гнилой и лицемерный старикашка, он куда же легче Клеща. Костылев болтун, он заправляет лампадки и отводит душу Иудушкиными пустяками, а в сущности, ведь он всех боится... Не таков Клещ... замучив жену, он жалеет только, что ее похороны унесли его инструмент. Клещ чванится своей честностью. Тунеядцев он презирает, а когда пришло<сь> совсем плохо, с надрывом кричит о том, что никакой-де правды нет, потому что с мозолями на руках он, честный, помирает с голоду, а жулики пьяны!

Бубнов — *бывший* работник и предприниматель. Когда-то он был скорняком, и руки у него не отмывались от желтой краски, в которую надо было макать собачьи шкуры. Среди этого благословенного труда, накопления и крашеных куниц Бубнов чуть-чуть не стал убийцей. Но он вовремя спохватился и бросил сколоченное трудом счастье, и жену, и желтых собак; теперь это циник, мелкий шулер, минутами какой-то вдохновенный, почти экстатический пьяница, — но он уже никого не убьет и никогда ничего не скопит, потому что он навсегда отказался от обстановочки, накоплений и семейных прав, оставив их своему сопернику, вместе с женой и краской «под куницу».

Работа не задалась и честному Татарину: ему о благословенный труд раздробило руку, и на наших глазах он идет ко дну.

Я уже не вспоминаю об Анне. Древние эллины хорошо называли таких людей, как она, κεκμηκότες, что значит зараз и *мертвые* и *отстрадавшие*. Среди персонажей Горького есть два, которым труд чужд *органически*. Одно* это — Настя. Господи, как далеко ушли мы в поэзии от Сонечки Мармеладовой, от ее косой желтой комнаты у портного Капернаумова, от воскрешения Лазаря[15] и романтической эмблемы человеческого страдания! Вот она, наша теперешняя Сонечка Мармеладова, — существо почти фантастическое. Она живет проституцией и романами. У нее ничего в прошлом... ничего в будущем... ее жизнь химера... невозможность.

* По-видимому, опечатка; м. б.: один (прим. составителя).

Ее сутенер — Барон, бывший человек, картавый и, должно быть, с прозрачными голубыми глазами, дошел до дна после ряда эпизодов сумбурной жизни, бессмысленной женитьбы, кутежей, растрат, подлогов. Он еще импонирует ночлежке остатками барства, осанкой и широкими плечами. Снаружи это человек привычно, по-светски равнодушный, а минутами обрывисто заносчивый, но в душе его уже гнездится какая-то чадная тревога.

«Ты рассуждаешь, — говорит он Сатину, — это хорошо, это, должно быть, греет сердце... У меня нет этого... я — не умею! Я, брат, боюсь... иногда... Понимаешь... Трушу... Потому — что же дальше[16]?» Это бароновское чадное *Что же дальше*? опять-таки не чуждо и нашей психологии.

Но у труда есть на дне не только полусознательные, инстинктивные, наследственные и, так сказать, стихийные противники. Сатин его принципиальный враг.

Сатин. Эй, вдовец! Чего нюхалку повесил? Чего хочешь вынюхать?

Клещ. Думаю... чего делать буду. Инструмента нет... все похороны съели!

Сатин. Я тебе дам совет: ничего не делай! Просто обременяй землю!

Клещ. Ладно... Говори... Я стыд имею пред людьми.

Сатин. Брось! Люди не стыдятся того, что тебе хуже собаки живется... Подумай — ты не станешь работать, я не стану... еще сотни... тысячи... все!.. понимаешь? Все бросают работать! Никто ничего не хочет делать — что тогда будет?

или

Работать? Для чего? Чтобы быть сытым? (*хохочет*). Я всегда презирал людей, которые слишком заботятся о том, чтобы быть сытыми. Не в этом дело, барон! Не в этом дело! Человек выше! Человек выше сытости!

Сатину, этому субъективнейшему из персонажей Горького, неприятна мысль о работе, но не потому, что он пьяница, сбившийся с толку бывший человек, который боится говорить о прошлом, а потому что его нравственной природе противен труд: во-первых, как потуга буржуазного счастья, а во-вторых, как клеймо рабства. Труда как совести, по его словам, всякий требует только от соседа. Труд не уравнивает, а разобщает людей, деля их на Клещей и Костылевых. Он во многом прав. Признаться, я не совсем понимаю, что значит благословенный труд. Неужто гимнастика Левина или мое писанье, но ведь оно для нас жизнь и наслажденье, а никакой не труд...

В труде, действительно, не мало и подлого, и тупого, чаще всего даже бесцельного. Но только как же быть? Философия Сатина заключает в себе волнующий вопрос, но она не подвигает нас ни на шаг в разрешении мучительной проблемы совести.

Лука — бегун. Он провел жизнь, полную всего: его мяли до того, что сделали мягким, трепался он по всем краям, где только говорят по-русски, работал, вероятно, вроде того, как мел ночлежку, невзначай, пил, когда люди подносили, гулял с бабами, укрывался, утешал, подтрунивал, жалел, а больше всего *врал приятно*, сказки рассказывал.

Для него все люди в конце концов стали хороши, но это тот же Горький; он никого не любит и не полюбит. Он безлюбый. Даже не самые

люди его и интересуют. С их личными делами он долго не возится, потому что он сторона, как Сократ в Афинах. Да и зачем возиться долго с одним и тем же людом, если земля широка и *всякого человека* на ней много.

Лука любит не людей, а то, что таится за людьми, любит загадки жизни, фокусы приспособлений, фантастические секты, причудливые комбинации существований. Ему Сатин нравится.

«Веселый ты, Костянтин... приятный...» Людям Лука, как толстовский работник [17], любит говорить приятные вещи, только делает он это вовсе не из особой душевной деликатности или прекраснодушия. Скептик и созерцатель, Лука заметил, что на навозе похвалы всякая душа распускается и больше себя показывает. Для того же он и хвалит, для чего расспрашивает, приглядывается и для чего без устали мерит землю стариковскими ногами. Старикашка он вообще хитрый, но человека любит открытого, широкого и смелого: такого он называет *веселым*. Узкие люди ему не по вкусу, вроде Клеща. «Работы, кричит, нету... Ничего нет». Лука привык врать, да без этого в его деле и нельзя. А в том мире, где его носит, без лжи, как без водки, люди не могли бы, пожалуй, и водиться. Лука утешает и врет, но он нисколько не филантроп и не моралист. Кроме горя и жертвы, у Горького «На дне» Лука ничего за собой и не оставил... Но что же из этого следует? Во-первых, дно все-таки лучше по временам баламутить, что бы там из этого ни выходило, а во-вторых... во-вторых, чем бы, скажите, и была наша жизнь, жизнь самых мирных филистеров, если бы время от времени разные Луки не врали нам про праведную землю и не будоражили нас вопросами, пускай самыми безнадежными.

Я думаю, однако, что через несколько минут смело могу дать звонок и выбраться со дна в туман, более пристойный для той породы млекопитающих, к которым я имею честь покуда принадлежать. Послушайте еще раз: вот Сатин славит свободу и от шулерской прибыли Бубнова пьет за человека.

Когда я пьян... мне все нравится. Н-да... Он молится? Прекрасно! Человек может верить и не верить... Это его дело! Человек свободен... он за все платит сам: за веру, за неверие, за любовь, за ум. Человек за все платит сам, и потому он свободен! Человек — вот правда! Что такое человек? Это не ты, не я, не они... Нет! Это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет в одном! Понимаешь? Это огромно. В этом все начала и концы. Все в человеке, все для человека! Существует только человек — все же остальное дело его рук и мозга! Человек! Надо уважать человека! Не жалеть... не унижать его жалостью... уважать надо! ..[18] и т. д.

Слушаю я Горького-Сатина и говорю себе: да, все это, и в самом деле, великолепно звучит. Идея одного человека, вместившего в себя всех, человека-бога (не фетиша ли?) очень красива. Но отчего же, скажите, сейчас из этих самых волн перегара, из клеток надорванных грудей полетит и взовьется куда-то выше, на сверхчеловеческий простор дикая острожная песня? Ох, гляди, Сатин-Горький, не страшно ли уж будет человеку-то, а главное, не безмерно ли скучно ему будет сознавать, что он — все, и что все для него и только для него? ..

ДРАМА НАСТРОЕНИЯ

ТРИ СЕСТРЫ

I

Что это такое? Сцена это или литература? Малеванная декорация или художественная школа? Штрихи, набросанные на канву, чтобы быстрая игла протянула по ним цветные нити и потом сплела эти нити в кресты, а кресты в цветы? Или здесь все уже дано художником, и актерам остается только показывать с наиболее выгодной стороны свой талант?

Я думал над этим вопросом, но, по совести, не сумел на него ответить. Я лично могу искать в словах драмы только самого художника, хотя отнюдь и не уверен при этом, что *объясню* вам его концепцию и даже, что точно передам драму Чехова как бы его же словами. Но задача моя, видите ли, облегчается тем, что Чехов более, чем какой-нибудь другой русский писатель, показывает мне и *вас*, и *меня*, — а *себя* открывает при этом лишь в той мере, в какой каждый из нас может проверить его личным опытом. Были времена, когда писателя заставляли быть фотографом; теперь писатели стали больше похожи на фонограф. Но странное выходит при этом дело: фонограф передает мне *мой* голос, *мои* слова, которые я, впрочем, успел уже забыть, а я слушаю и наивно спрашиваю: «А кто это там так гнусит и шепелявит? Люди Чехова, господа, это хотя и мы, но престранные люди, и они такими родились, это *литературные* люди.

Вся их жизнь, даже оправдание ее, все это *литература*, которую они выдают или и точно принимают за жизнь. И не думайте, пожалуйста, чтобы это показывало их высокое литературное образование или тонкий вкус, давало им строгие критерии, — ничего подобного. Нет, слово «литература» здесь значит у меня все, что я думаю решить, формулировать и даже пересоздать, не вставая с места и не выпуская из рук книжки журнала или, наоборот, бросаясь вперед сломя голову...

— Куда вы, Иван Иванович? Борьба, решения для таких людей не есть нечто, вызываемое самою жизнью, непосредственным впечатлением, неотразимым импульсом. Вот захотел и баста — и сделаю, отвечу, а сделаю. Обыкновенно это — нечто литературное. Мне, видите ли, ненавистны японцы, потому что они убили вот этого самого юношу, который нарисован в «Новом времени» [1] еще кадетом. И жизнь говорит мне только это. Но, увы, книга дает сцепление фраз более для меня убедительное, а главное, — более привычное. Послушай, да ведь это же литература, проснись — ведь ты живешь... Нет, не могу, выбейте у меня из-под ног эту литературу, и что же я на воздушном шаре полечу, что ли? Как бы там ни было, но не дивитесь на чеховских персонажей, если они живут, как во сне. Не смей-

тесь над тем, что они так любят говорить и что вон тому барону надо было пять лет упражнять свою решимость, чтобы стать вместо офицера бухгалтером на кирпичном заводе. Не считайте и эту девушку бессердечной, если она плакала оттого, что шарманка напомнила ей Москву, а когда принесли ей известие о смерти жениха, так она не нашла для этого беззаветно любившего ее человека ни одного живого слова, а ограничилась тирадой философского характера. Вспомните, что все эти люди похожи на лунатиков вовсе не потому, что Чехову так нравились какие-то сумерки, закатные цветы и тысячи еще бутафорских предметов, приписанных ему досужей критикой, а потому что Чехов чувствовал за *нас*, и это *мы* грезили, или каялись, или величались в словах Чехова. А почему мы-то такие, не Чехову же и отвечать...

II

Три сестры — какая это красивая группа! Как от нее веет чем-то благородным и трогательным. Сколько здесь беспомощности и вместе с тем чего-то греющего, неизменного. Какое-то прибежище... Старшая — Ольга. Это сестра-мать. Есть такие люди, которые точно родятся с этикеткой *для других*. Какая она серьезная, чистая, эта Ольга!

«Я не слышу тебя, Маша[2], скажи мне только, когда ты кончишь говорить свои глупости». «Ну, да что уж там с вами делать[3]? Обними ты, что ли, этого Вершинина на прощанье. Я отойду. Я не вижу».

Бедная Маша, милая Маша!

Ольга, видите ли, это долг; но она не моралистка, ее девиз — труд, долг, но для одной себя. А другим пусть счастье. Ее, Ольгины, радости — это чужие радости. А между тем она, пожалуй, еще более сестры — мечтательница. Стареет немножко Ольга. Обостряется в ней что-то девическое, пугливое — что ли? или чуть-чуть жеманное. Стала она даже немножко подсыхать. Ей ведь уже тридцать.

Самая чистота ее чуть-чуть холодная, но томящая. У Ольги розовые щеки и болезненно горящие глаза. У нее часто болит голова, и, когда она совсем одна, она заламывает руки и говорит. «Если бы муж, как бы я его любила»... Заметьте, не когда я выйду, а если, даже если бы...

Вторая сестра — Маша. В этой больше жизни, грома больше, эта — бродяга, дочь полка. Ей восемнадцати лет не было, когда она выпрыгнула замуж. Жених был добрый человек и казался ей тогда таким умным и, главное, таким ученым. Но за семь лет супружеской жизни ореол ума несколько потускнел, если хотите, даже и весьма потускнел. По совести-то говоря, так от всего ума остался только один латинский язык, — верный, добродетельный, никому не мешающий латинский язык, даже нового типа предмет, но скучный, скучный до бесконечности...

Вот тебе и раз, а Маше-то что же делать прикажете? Ей надо покорять, а Федор Ильич — да ведь это же сама покорность. Маше надо уверять и разуверять, а тут ей верят и без всяких ее уверений. Маша должна стараться понять, она хочет думать, а что же тут понимать, когда в латинской грамматике все разъяснено еще тысячу лет тому назад, и если чего не на-

ходишь в тексте, так поищи в примечаниях — вот и все. Маше надо жалеть, у нее сердце такое: а как же это, спрашивается, жалеть Федора Ильича, когда уже тем, что Марья Сергеевна согласилась существовать, она делает его счастливым?

Да по совести-то, ну разве можно жалеть человека, который бреет усы и говорит: «Маша — славный человек». «Славная?», а куда же этой славной деваться с ее сердцем? Даже ревновать, даже сердиться не на что и нельзя... Маша протестует: она свищет, она чертыхается, она пьет малиновую настойку и стучит вилкой по тарелке.

«Marie, Vous avez des manières un peu grossières»*. Как? Вы думаете, что Маша груба? Нисколько. Напротив, ее оскорбляет всякая грубость.

Он должен непременно говорить мягким голосом, быть ловок и тихо позванивать по ковру шпорами. Положим, он должен также ей уступать и быть чуть-чуть жалок. Но не труслив, нет, а так, слегка *несчастлив*. Но боже сохрани при этом, чтобы он ковырял в зубах или не чистил ногтей.

Маша задумчива. Она даже сентиментальна. Маша любит, чтобы ей говорили тихим голосом немножко туманные фразы, но чистые, великодушные и возвышенные фразы, когда самовар потух и в столовой темнеет, а по небу бегут не то облака, не то тени. Да, Маша сентиментальна, только не говорите ей этого, пожалуйста, а то она будет свистать и замучит вас котом у лукоморья... Златая цепь, златая цепь на дубе том. Милая Маша, — она никогда не будет счастлива...

Младшая сестра — Ирина. Ирина это — цвет семьи, — не надежда, не гордость, а именно *цвет*, т. е. утешение и радость. Надо же на кого-нибудь любоваться, кого-нибудь дарить, кого-нибудь баловать. Так вот это Ирину, — и счастливое же такое вышло существо; всю жизнь ее только и делали, что баловали, а не могли ни захвалить, ни изнежить. Ирина сегодня именинница. Ведь сегодня 1 мая, и это в порядке вещей, чтобы именно Ирина была именинница и чтобы на ней было белое платье. Это как-то, знаете ли, даже справедливо. Ирина такая же чистая и великодушная, как ее сестры, она такая же трогательно-благородная, только ей не надо ни семьи, как Ольге, ни любви, т. е. жизни, как Маше, ей, видите ли, нужен *труд*. Не смейтесь, пожалуйста. Она мечтает иногда и о том, другом, настоящем, — в Москве, конечно, где же больше? Но разве бы это был ее муж, ее «Федор Ильич»... да сохрани боже! Он стал бы, пожалуй, ее целовать и называть *ты*. Да как же бы он посмел? Нет, хоть и замужняя — что ж делать? — это уж все так делают, — но она, Ирина, будет всегда белая и свободная, как птица, а *он* будет делить ее *труд*... Он даже может ей кое-что объяснить в этом труде, потому что, видите ли, это будет не просто труд, от которого у человека ссыхаются щеки и седеют волосы, и притом еще мало-помалу, — удовольствие! — а это будет какая-то непрерывная жертва, розовый огонь, где каждый день Ирина будет сгорать, а за ночь возрождаться, чтобы сгорать снова... Любовь! При этом... что же? Надо выйти замуж, конечно, и уже лучше же за Тузенбаха, чем за Соленого. Тузенбах добрый и идеалист, хотя он, конечно, чуточку и

* Мари, вы немного грубоваты (*фр.*).

смешной. Но этот, по крайней мере, не оскорбит ее жадными и почти злыми огоньками в глазах. Соленый противен и страшен.

Впрочем, знаете, любовь, брак — это все второстепенное. Главное, у нее, Ирины, будет труд — не телеграф, не управа — фи! а непременно школа, и притом не какая-нибудь глупая гимназия, где все так ординарно, сине и пошло, а что-то вроде храма, где труд похож на экстаз, на молитву и на отречение, а при этом, видите ли, она, конечно, этого не требует, но так уж выйдет само собою, что любимые и ласковые лица будут смотреть на нее и улыбаться, и все будут ей говорить: «какая наша Ирина милая, какая она чудная».

III

Три сестры так похожи одна на другую, что кажутся одной душою, только принявшей три формы. Они любят одно и то же и в одно и то же верят.

Что же это такое они любят, каждая больше своей личной мечты или умещая туда свою личную мечту? Да разве же вы не знаете? Они, как и сам Антон Павлович, любят Москву... Ну, конечно же, Москву. Одиннадцать лет как оттуда, даже больше наберется к концу пьесы. В сущности, они почти ничего даже и не запомнили оттуда целиком. Москва для них, может быть, только слово. Но что же из этого? Тем безумнее они ее любят. Москва? Даже не Москва... это слишком неопределенно, а Старая Басманная, дом на Старой Басманной. В сущности три сестры любят нечто *весьма положительное*... Они любят то, *чего уже нельзя утратить*. Они любят прошлое. Романтики были, может быть, единственные положительные умы в истории, и Юлиан Отступник[4] имел, пожалуй, поболее солидности в чувствах, чем какой-нибудь Бисмарк[5] или Гладстон[6].

Сестры любят свое прошлое трогательно и неунизительно, положим, но все же немножко смешно. Только здесь нет никакого снобизма, нет ни нервной прихоти, ни пошлой привычки, ни тупой традиции. Нет, для них Москва светится. В Москве, видите ли, все окна залиты мягким, розовым отблеском, не поймешь только, вечерней или утренней зари.

В Москву! .. в Москву! В Москве похоронены их родители. Там осталась часть их общей сестринской души. О, какие это были люди, их родители, и как они их любили! Подумать только, что они сделали для нас. Старая Басманная... А знаешь, Маша, ведь мосье Вершинин жил на Старой Басманной. Приходите к нам обедать! О, нам надо столько вспомнить вместе. Вы помните мать? Прошлое не может быть для трех сестер *только прошлым*. Оно было так полно, так прекрасно, что разве оно могло уже исчерпаться? Притом разве все, что это прошлое обещало, уже исполнилось? А не исполнилось, так *должно исполниться*. Потом... завтра, но исполниться. И вот лучи Москвы заходят далеко в будущее сестер. В настоящем можно многое простить и принять, многому покориться, так как будущее несомненно и светло... Будущее обещано Москвой, а Москва не могла ни налгать, ни нахвастать.

Брат наш Андрей Сергеевич — вы знаете — он будет профессором, он такой ученый, такой способный и благородный. Посмотрите, как он выпиливает... Слышите — это он играет на скрипке. На все руки, словом... Андрей женился на мещанке злой, без вкуса и без сердца, главное, без великодушия. Андрей располнел, он обрюзг... Он возит колясочку с Бобиком. Он рад тому и горд тем, что его выбрали в члены управы, где Протопопов председателем. Андрей играет в карты и уже проиграл их общий дом. Маша экспансивная и смелая, и потому она говорит это громко; положим, одним сестрам, но все же говорит. Ах, да Маше, право же, простительно.

Маша — такая нервная. К тому же она раздражена тем, что уходит батарея. И Федор Ильич злит Машу. Он сбрил себе усы. Он туп, Федор Ильич. Но Маша великодушная, и сама же первая раскается в своих словах. Их Андрей, Андрей из Москвы. Да разве он может измениться? Это что-нибудь не так. Или это временное, случайное. Разве в Москве на Старой Басманной могут не розоветь зарею окна в том доме, где они родились и где давно уже уготована для них новая, обетованная жизнь. А между тем жизнь... Не та... а *эта* жизнь... серая жизнь с ее педагогическими советами и туманными утрами... Жизнь-то идет... С виду она будто только ползет, а оглянешься... Батюшки, сколько отъехали. Вот батарея уходит. Бедная Маша! Старик этот уйдет тоже, доктор, а ведь, кроме няни, это была последняя живая связь сестер с Москвой и прошлым. «Иван Романыч, а наша мать, она вас тоже любила?» — «Не помню уж... Милый Иван Романыч. Протопопов нянчит Софочку, Андрюша — Бобика. Тузенбаха убили. Оля — начальница. Федор Ильич — инспектор и сбрил усы... Ему все равно, Федору Ильичу, он доволен и так. Вот их дом, их сад... И здесь есть уже свои воспоминания. А скоро всего этого нельзя будет и узнать. Наташа вырубит аллею. Наташа обещала всюду насажать цветочков, гвоздичек пахучих. Мещанка... А где-то Вершинин? Где-нибудь чай пьет и философствует... Через 200 лет, через 300 лет... И кто-нибудь непременно его жалеет. Без этого нельзя... Вы чудная... восхитительная, вы единственная... И все проходит... Ничего настоящего еще не было... А какие-то глупые версты уже проходят... Знакомое, милое, а выцветает, линяет... изменяет даже... О, только бы Иерусалим не изменил. Горит ли еще на западе его тень?..[7] Чтобы не было Москвы?.. Невозможно. О, держитесь за прошлое, прощайте во имя прошлого. Всему прощайте. И Родэ прощайте с его моментальной фотографией — повернуться нельзя, он уже защелкнул... И Наташе прощайте, уступайте... Помните, что *ваше* не здесь и что Наташа, в сущности, даже несчастна, потому что у нее нет этой все искупающей, все озаряющей Москвы, а есть только Бобик, Протопопов да зеленый кушак... Наташа гонит няньку... Что же? Я возьму няню с собою. Наташа рубит аллею, да руби, бог с тобой. Мы здесь ведь только до завтра... Вон там погорельцы: они заполнили весь дом, где только их нет? Они и в гостиной, и в столовой, и в девичьей, и на лестнице, кажется. Няня, дай им вот эту кофточку. А это что? И это тоже. Трое, ты говоришь? Что же бы еще? О, то-

варищи! Ведь и мы здесь такие же гостьи, как и вы. Мы здесь на бивуаке.

Сегодня педагогический совет, завтра отдохну, там, положим, уроки... Но потом, о, потом уже без промедления в Москву. Маша, а Федор Ильич как же? Ирина, ты же говорила: школа, труд. Да, конечно, все это помехи. Это надо как-нибудь устроить. Но как же нам и быть-то? Ведь если не Москва, так для чего же и жить, поймите, жить-то чем же?

Жизнь задела всех трех сестер своим черным крылом. В начале драмы это была еще свободная группа. Каждая из трех сестер и хотела и могла, *как ей казалось*, жить по-своему... Каждая вглядывалась в горизонт, искала своей точки, которая пойдет только к ней или позовет только ее...

В конце драмы сестры жмутся друг к другу, как овцы, застигнутые непогодой... Как ветлы в поле, когда ветер шумно собьет и скосматит их бледную листву в один общий трепет.

У каждой стало в душе не то что меньше силы, а как-то меньше доверия к себе, меньше возможности жить одной. И это их еще более сблизило. Стало точно не три единицы, а лишь три трети трех.

Лирик, а не драматург смотрит на нас из-за последней группы трех сестер. Точно чья-то душа стоит перед загадкой... Перед Москвой... Точно эта душа только что почувствовала, что заря в окнах закатная и повторяет как в бреду: «Если бы знать... если бы знать». Кто это говорит? Ольга, Чехов или мы говорим? Черт возьми, в фонографе положительно *мой* голос или чей-то, во всяком случае, ужасно знакомый. Это не сестры. Это мы вопрошаем и ждем, что наша обетованная земля придет за нами сама. Так мы в это твердо все время верили, и вдруг на минуту, на терцию, но нам стало очевидно, что земля-то не идет и что мы должны идти, а *как* должны — этого уж мы решительно не понимаем, потому что в книжках нигде об этом ничего не написано и потому что для этого, видите ли, надо носить егеровскую фуфайку[8] и учиться плавать. Да не может же этого быть! Мы столько читали, мы так любили, так желали. И вдруг выходит, что нужно совсем не то, а какие-то лыжи или фуфайки.

IV

Позвольте, но ведь вы говорили о женщинах. Разве душа этим исчерпывается? Разве нет в ней и активного момента? Что же может дать женщина, кроме готовности разделить, пострадать да еще этой чудной, греющей ласки?.. А те, герои-то, которые пьют водку, подписывают бумаги, бреют усы, дерутся на дуэли и играют в карты... Да, герои-то?.. О, их, конечно, тоже целая галерея... Только нового ужасно мало... То же равнодушие к жизни... Философическое, впрочем. Здесь теория, здесь, господа, принцип. Ну, сегодня как-нибудь... Но завтра... Нет, пора, давно пора стать человеком и взяться за дело. «Еще работы в жизни много». Вы еще увидите, увидите...

Вот первый номер — Тузенбах. Ему уже под тридцать, а он не знал еще, что такое труд, и родители его не знали, и предки не знали... Но он любит труд. И он, Тузенбах, себя еще покажет. Вы не смотрите, что ден-

щик стаскивал с него вчера сапоги... Но Тузенбах недаром чуть-чуть, знаете ли, немец. Он упорен! Вот пять лет, как он ухаживает за Ириной. Теперь вот сколько месяцев уже каждый день с нею на телеграф и с телеграфа.

У барона есть и свое миросозерцание, и не только миросозерцание, а даже философия есть, и притом удивительно ясная. Не верите? Позвольте, я вам сейчас докажу. Вершинин говорит, что счастье невозможно. Он пессимист, этот Вершинин, оттого так и говорит. В его философии жена сидит полусумасшедшая с толстой девической косой, жена, которая ровно два раза в неделю принимает яд, чтобы его дразнить. И две худосочные девочки сидят тоже.

Оттого Вершинин и пессимист. Если бы не это, не жена да еще если бы Марья Сергеевна не была замужем за учителем латинского языка, они бы несомненно, т. е. Вершинин и он, Тузенбах, столковались. Но поймите. Маша замужем, а Ирина девица... Маша играет на рояли *роскошно*, но Ирина делит его, тузенбаховские, идеалы. Вот вам и две философии, — вот вам и пессимист и оптимист. Лично он, Тузенбах, уверен, что всеобщее счастье вовсе не требует 300 лет, что это жена Вершинина столько требует, а не здравомыслящие люди. Счастье, т. е., конечно, всеобщее, — меньше не стоит и брать, — Ирина Сергеевна менее как на всеобщее даже и не согласна. Да и как-то неловко, знаете, менее, чем *всеобщее*. Мы здесь на тройках, а какой-нибудь кочегар... Ну не сегодня, конечно... Сегодня мы тихонько поговорим, побеседуем, утолим душу. На свободе, знаете, пофилософствуем... Чудак этот Вершинин. Если, говорит, не дают чаю, то хоть пофилософствуем, что ли?.. Он несчастный человек, этот Вершинин, он конченый человек. Но не Тузенбах... Нет-с, извините. О, как я счастлив. Я еду на кирпичный завод... Долой эту мишуру... Ирина, и вы со мной? Вы говорите, что вы еще не любите меня. Но ведь вы мне уже поверили, не так ли? Послушайте, вы будете любить не меня, а кирпичный завод... Нет, даже не кирпичный завод, это глупости, а школу — это выше, это изящнее завода — школа. Я мужчина, я профан, у меня больше силы и меньше фантазии — для меня кирпичный завод... а вы — мечта, вам — школу. Но школа будет тут же, возле завода, и я, не правда ли, тоже около вас, вы позволите? Бедный потомок рыцарей фон Тузенбах Кроне Альтшауер. Так он и не узнал, что такое кирпичный завод.

Но ему не надо было, этому бедному барону, так горячо нас уверять, что он настоящий русский и по-немецки даже говорить не умеет.

Что может быть более русским, чем этот вечный кирпичный завод, это спасительное *завтра*... У кого Москва, у кого кирпичный завод. Только бы зажмуриться и не жить. Покуда, конечно, не жить... до завтра... Бедный барон! И как к нему не идет штатское. И зачем это он вечно берет одной рукой на фортепьянах такие тихие аккорды, а сам при этом такой скучный... и говорит... говорит без конца. Бедный барон! А ведь чего доброго. Он ведь рыцарь; может быть, и сформовал бы его кирпичный-то завод. Работать бы начал. Известно, как работают порядочные люди на кирпичных заводах. Тузенбах, вы обещали... Тузенбах, тяните жребий.

Тузенбах — вам идти. Бедный Николай Львович. Он поцеловал бы спящую Ирину и вышел бы, подняв воротник пальто, в туманное и морозное утро из своей квартиренки на кирпичном заводе, чтобы никогда уже не видеть ни завода, ни Ирины.

Но Тузенбаха убил штабс-капитан Соленый. У этого тоже была своя Москва. Помните вы Гаврилу Ардалионовича Иволгина в «Идиоте» Достоевского? Вот и Соленый такой же. Он все хочет *казаться*. Он не может *не хотеть казаться*. И добро бы только другим. А то ведь самому себе, вот что скверно. А это ведь преопасный зритель, не отлучается сам-то, подлец, ни на шаг. Соленый не Печорин и не Лермонтов, т. е., если хотите, он и Печорин, и Лермонтов, и даже немножко Байрон, но при этом он выше их, и он реалист. А главное, он Василий Соленый, а они не Василии Соленые. Печорин-то Печорин, но ведь есть у вас, как хотите, некоторое сходство с тем мужчиной, который когда-то написал «Записки из подполья». — «Может быть. Не знаю. Не читал-с». Каким хамским языком он давеча объяснялся в любви Ирине. Она уходила, а он говорил ей в спину... Он, кажется, даже заплакал... Ну, и что же? И к черту! А барона я подстрелю... Великодушный? К черту великодушие! Да ведь это же гадость, Василий Васильевич! Поймите, что он жених, ведь подводы наняты уже... Так что же что гадость? Тем лучше. Как в подполье... Болит зуб, так ему и надо, пусть еще сильнее болит. Подставляйте-ка лоб, милый барон... Ага, это не Ирина Сергеевна... Но, боже мой, куда же деваться от самого себя, от самого-то себя куда прикажете уйти?

Андрюша Прозоров? Гениальный человек! Но этот, господа, слишком занят. Ему, видите ли, некогда даже подписывать бумаги. Ему читать некогда. Несчастья на него просто отовсюду. вот уж поистине на бедного Макара... Деньги проиграл. Сегодня двести, вчера двести. А дом-то ведь общий... Знаю... знаю сам отлично и без вас... Конечно, сестры не сказали бы ни слова, но все же Андрей Сергеевич сознается, что поступил *неправильно*, не спросив у сестер позволения... Чего же вы еще, спрашивается, хотите? Что он не сделался профессором? Но это, во-первых, еще не ушло, а во-вторых, почему же лучше быть профессором, чем земским деятелем? Я нахожу, что это даже очень почтенно — управа. Колясочку вожу? Что ж? Разве это может меня принизить? Жена? Ну, жена, конечно... Не совершенство. Если хотите, она даже похожа иногда на какого-то шершавого зверя... Но, по-своему, Наташа все-таки права, — она, милые мои, прямой человек, честный человек... Вы, верно, думали, что Андрей Сергеевич скажет *среда заела*. Нет, он этого не скажет... Но что ж? Да, если хотите, то не отец, конечно, виноват, но обстоятельства... *точно виноваты*.

Чего стоило одно воспитание... А потом? Жил он жил спокойно. Отец служил, получал жалованье, он учился. Все по-хорошему! Над ним была рука и как раз в то время, когда надо было его, Андрея, поддержать... Бац... отца не стало... Опеки не стало... Вот он и опустился, тут и женитьба эта, и одышка. Растолстел... Как хотите, а эта *так называемая независимость* иногда препоганая вещь. Теперь он тоже обрел угол. Ну, это

уж конечно не отец. Наташа, — она хорошая, слов нет. Но нет, знаете, у нее этой тонкости... Ферапонт вот тоже надоедает... с бумагами... Но это еще, господа, ничего. Вы погодите... Играю себе на скрипке, вожу в колясочке Бобика, и вдруг какая-нибудь там реформа? Меня всколыхнуло... Ну-ка, что вы *тогда*, Марья Сергеевна, скажете? Или явится она, не Наташа, конечно; эта уже явилась, эта, скажем просто, была ошибка. Сознаюсь же, чего вам еще? Но та, о, та, которая поведет меня за собою. Сколько мне лет? Ну, положим, что тогда будет сорок, ну сорок пять. А Гладстон-то когда жил самой интенсивной жизнью?.. А Лев Толстой? Нет, мы еще себя покажем. Завтра, Ферапонт, завтра. Надоел, право, со своими бумагами... Не видит человек, что я занят серьезными мыслями.

Еще герой — Вершинин. Ну, на этот раз уж, кажется, именно такой человек, которого могут беззаветно полюбить все три сестры... Недаром же Маша так смело и так жарко его поцеловала... и не наедине... Фи, она, Прозорова... тайком... А при Ольге...

Он — военный, значит, он свой. В нем ничто не оскорбляет. Он беден, но у него, несмотря на его сорок два года, ни одного седого волоса. Он чисто русский человек, т. е. великодушный, отвлеченный и чуточку бестолковый человек. Вот видите: у него сумасшедшая жена опять хватила отравы, а он как ни в чем не бывало горячится о том, что будет через 300 лет, будто Тузенбах тоже это знает. Вершинин мужчина, и, если надо, он убьет и умрет. Но при этом у него такой тихий голос. А еще — ведь он жил на Старой Басманной. Вокруг Вершинина ореол, — он отчасти Москва, ведь его, Вершинина, звали «влюбленным майором». Вершинин — это символ, это что-то вроде первого, уже слегка потускневшего в памяти, но такого милого, такого запрещенного в те годы романа. Вершинин скромен также. Он не надоедает вам своими несчастьями, он не хватается за голову и не дымит на весь дом от огорчения, как этот противный Василий Васильевич Соленый. Он уходит потихоньку. Жена, знаете, опять. Я уж не прощаясь. Но если он не жалуется, разве от этого он еще не жалчее? Вот у него и философия-то такая мрачная. Теперь, видите ли, счастье невозможно. Но мы должны трудиться и страдать. Это наш долг перед светлым, хотя и *не нашим* будущим, — зачем иллюзии? Все это для тех неизвестных, для потомков...

Тузенбах видит здесь логическую ошибку, а Маша чувствует разбитое сердце. Маша русская — пожалела и полюбила — и все стало трын-трава. Ну да, люблю... целую... Ну... Милый... Милый... Вот если бы... Положим, Федор Ильич... Ну Федор Ильич уж как-нибудь. Ольга? Москва? Могилы в Симоновом монастыре... Да... могилы, конечно, но ведь жизнь-то одна... Ищи ее потом. Эх, Маша, бедная Маша! Курить, пожди, выучится. А то и сплетничать... Как, Маша? Никогда. Вы не знаете нашей Маши. У Вершинина тоже своя Москва. Только его Москва не теперь, а *через триста лет*. Мне, конечно, что же, я человек конченый, кровать, два стула, не все ли равно где доживать? Да и стою ли я лучшего? Но вы, вы? Единственная, несравненная. Господи, скольким он это говорил... а все же он — милый... Потому что если бы жалеть было некого, если бы

Вершининых не было, так ведь русская женщина застыла бы, сердце бы у нее атрофировалось, поймите. Вы думаете, что Вершинин Дон Жуан или хотя бы Сердечкин[9]? Как вы ошибаетесь, как вы не знаете своего сердца, русского сердца. Нет, Вершинин отвлеченнейший человек. Он — это мы, это Россия. Это вся бесплодность самозабвения. И он *действительно любит труд*. Но труд-то для него не труд, а скорее какой-то *длинный, длинный* разговор, вот как все эти, — бестолковый, бесполезно-горячий, философский по туману и благородный по своей полной неприкосновенности к жизни. Итак, в мечте-то Вершинин всегда трудится, т. е. он говорит. Я говорю *в мечте*, потому что, если *прикажут*, если будет не его, Вершинина, мечта, а чья-то высшая воля, он пойдет и умрет, и об Маше не вспомнит, и философию забудет...

Но войны нет теперь, и Вершинин мечтает... Вокруг походная обстановка. Бедно, знаете, но это греет. Жена бы отравилась, что ли, наконец... Нет, не надо, — ну просто куда-то и неизвестно куда исчезла. Словом, нет жены. Девочек тоже нет... Спят или в Ксениевском институте, словом, в картине им нет места... А около лампы чьи-то две белых и нежных руки набивают ему, Вершинину, папиросы, и чьи-то глаза, знакомые, серые, но бывающие и синими, глядят на него и жалеют его... Не улыбаются, а серьезно жалеют... Боже, как он устал... от разговора... то бишь труда этого самого. Но какая награда! И знаете ли, что в этой награде самое лучшее? Вы думаете руки? Вовсе нет. А то, что вместе с этой лампой, и этим остывшим самоваром, и ровно дышащей за розовым корсажем грудью приходит и в какой-то неловкой позе становится тут же ни более ни менее как Общее Счастье... Да, это оно, несомненно оно. Черт его знает, откуда и как, но оно явилось. Не Кулыгин же его, в самом деле, привел. А он тоже доволен теперь, он директор, и все теперь сбрил, не только усы, но и бакены также. Уж не Ферапонт ли затащил это общее счастье с управскими бумагами? Как-то, видите ли, вышло так, что собрались неглупые, искренние люди и честные натуры, сидели, сидели, желали, желали, раскинули на бобах, — и все теперь довольны, и трехсот лет ждать не надо. Поработайте-ка вы сами, потомки, а с нас довольно... и мы, уж извините, будем себе спокойно спать на кроватях с любимыми женщинами. О, сила красоты!..

То, что является драмой для Маши, то, что таким ореолом светится около нежной Ирины, — какой это фарс около лысеющей головы Вершинина! Позвольте, господа... Вы забыли еще одного москвича... Вы забыли наш последний фазис... Теперь это чуть видный серп и не светит нисколько... Но, господа, ведь этот серп был тоже когда-то полнолунием, и он гляделся в реку и серебрил реку, а на реке качалась лодка, и белая, неестественно белая в лунной полосе рука тянулась за желтой лилией.

А он глядел, любовался и молчал. И зачем он, глупый, молчал? Нет, о нет же, мы-то не будем такими. Что за ужас. Оставьте... Конечно, он и жалкий, и милый, и честный... Но ведь он пьет... Что же из того, что пьет? Это кому как бог даст. Но посмотрите ж, однако, ведь он даже не читал Шекспира. Он знает Добролюбова из газет... Понимаете, даже не

из «Мира божия»[10], а из газет. Он не знает, что Вольтера называли фернейским отшельником и что он... что он был... атеистом, что ли? Или нет, постойте... Как это? La pucelle. La pucelle...*[11].

А по-моему, господа, у Чебутыкина тоже только наша общая душа... И такая же она у него совершенно, как и у вашей благородной и нежной Ирины. Ирина-то вот сейчас клянется, что пойдет в школу, что она будет работать... а снег падать, а она работать и т. д. И так ей, бедной, пока она говорила, стало жаль, и не Тузенбаха, который убит из-за нее, убит, оттого что у нее турнюр и глаза умирающей лани, а себя жалко, потому что она... Ирина... Понимаете, Ирина, перед которой все упадают... И вдруг она скажет: дети, откройте северного оленя на 24 странице хрестоматии. К вечеру у Ирины разболятся зубы. Ольга уложит ее и закутает в оренбургский платок. Потом Ирина наденет черное суконное платье. Я не знаю, что будет дальше, но я слышу одно: завтра, завтра... Москва... Школа... Триста лет... Бобик спит... Ну и пускай, все это прекрасно, живите, бог с вами, кто как умеет, но, право же, и «Тарабумбия.. сижу на тумбе я», ну, ей-богу же, я не понимаю, чем этот резон хуже хотя бы и кирпичного завода в смысле оправдания жизни.

---

* Девственница (*фр.*).

БАЛЬМОНТ-ЛИРИК

I

Среди многообразных особенностей или, может быть, недоразвитостей, а иногда и искажений нашей духовной природы, которыми мы обязаны русской истории, меня всегда занимала одна — узость нашего взгляда на слово. Нас и до сих пор еще несколько смущает оригинальность, и тем более смелость русского слова, даже в тех случаях, когда мы чувствуем за ней несомненную красоту. Мы слишком привыкли смотреть на слово сверху вниз, как на нечто бесцветно-служилое, точно бы это была какая-нибудь стенография или эсперанто, а не эстетически ценное явление из области древнейшего и тончайшего из искусств, где живут мировые типы со всей красотой их эмоционального и живописного выражения.

Наследье аскетов, взгляд на телесную оболочку лишь с точки зрения ее греховного соблазна и бренности, аналогически переносится нами и на слово — исконного слугу мысли.

Слово остается для нас явлением низшего порядка, которое живет исключительно отраженным светом; ему дозволяется, положим, побрякивать в стишках, но этим и должна исчерпываться его музыкальная потенция. Если в стихах дозволительны и даже желательны украшения, то все же, помня свой литературный ранг, они должны оставлять идею легко переводимою на обыденный, служилый волапюк, который почему-то считается привилегированным выразителем мира, не корреспондирующего с внешним непосредственно.

И главное при этом — ранжир и нивелировка. Для науки все богатство, вся гибкость нашего духовного мира; здравый смысл может уверять, что земля неподвижна — наука ему не поверит; для слова же, т. е. поэзии, за глаза довольно и *здравого смысла* — здесь он верховный судья, и решения его никакому обжалованью не подлежат. Поэтическое слово не смеет быть той капризной струей крови, которая греет и розовит мою руку: оно должно быть той рукавицей, которая напяливается на все ручные кисти, не подходя ни к одной. Вы чувствуете, что горячая струя, питая руку, напишет тонкую поэму, нет, — надевайте непременно рукавицу, потому что в ней можно писать только аршинными буквами, которые будут видны всем, пусть в них и не будет видно вашего почерка, т. е. вашего *я*.

Если хотите, то невозбранно и сознательно — сильной красоты у нас могло достигнуть одно церковнославянское слово, может быть, потому, что его выразительность и сила были нам так или иначе нужны, и их погладила даже львиная лапа Петра[1]. Слово гражданское сразу попало в от-

Автограф чернового варианта статьи Анненского «Бальмонт-лирик» (ЦГАЛИ)

делку голландским шкиперам и стало уделом школы и канцелярии, которые и наложили на него печать безответной служилости.

В дальнейшей истории, благодаря официально-городскому характеру нашей словесности и железной централизации, книжная речь мало-помалу лишалась животворного влияния местных элементов и вообще слов чисто народных, как подлых. Еще Белинскому ничего не говорила народная поэзия[2], да и с тех-то пор едва ли голос ее стал громче.

Не находя поддержки в искусстве устной речи, в котором государство не нуждалось, наше слово эмансипировалось лишь весьма недостаточно;

при этом оно обязано своим развитием не столько культурной работе, как отдельным вспышкам гения. Не забудьте еще, что за плечами у нас не было Рима и стильной латинской культурности, в Византию же мы и сами захлопнули дверь, порвав со славянщиной.

Вторая половина XIX в. останется в литературе эпохой безраздельного господства журнализма. В журнальную работу уходило все, что только было в литературе живого и талантливого. Кто знает, увидали ли бы мы даже «Бесов», если бы не своевременные катковские авансы Достоевскому [3]. История оценит в свое время трудную и важную роль русского журналиста. Русский гений наделен такой редкой силой, скажу даже — властью, приспособляемости, что в нашей литературе были крупные писатели, которых как-то нельзя даже представить себе вне журнала. Достаточно назвать имена Глеба Успенского и Салтыкова. Выработался мало-помалу особый тип художественных произведений вроде салтыковского «За рубежом», едва ли не вполне чуждый Западу. Не говорить же о Лабуле [4] или последней формации Барреса [5].

Я бы назвал характер произведений Салтыкова *байронизмом* журналистики. Салтыкову же мы обязаны и едва ли не апогеем развития нашего служилого слова.

Эзоповская, рабья речь едва ли когда-нибудь будет еще звучать таким злобным трагизмом.

Придется ли говорить о судьбе русских стихов с 40-х годов и до конца века? Я не буду уже поминать всех этих Крешевых [6], Грековых [7] и скольких еще, которые отцветали, не успевши расцвесть, но такие поэты, как Случевский [8] и Кусков [9], начавши писать в юности, должны были, в силу внешних обстоятельств, замолкать на десятки лет до преклонного возраста. А рядом процветали стихи Шеллера [10] и Омулевского [11] и все эти забытые теперь с сербского, из Петефи [12], из Ларры [13] — мимоходом, никогда не писавшего стихов.

Вы помните, конечно, что Писарев *одобрял* поэзию Майкова [14]. Но каково было это *одобрение*? Базаров видел в довольно смело выраженном эпикуреизме тогда еще молодого Майкова законное заявление о требованиях организма. Хороша, подумаешь, поэзия!

Говорить ли о судьбе Алексея Толстого, которого начинают понимать лишь через 30 лет после его смерти, о только что собранной сокровищнице Фета, о Тютчеве, которого знают только по хрестоматии Галахова [15]; о поэзии Полонского, этой растрепанно-яркой комете нашей литературы?

Если бы кто-нибудь сделал для нее хоть то, что покойный поэт сделал для Бенедиктова [16].

Да что я говорю о судьбе наших di minores *, когда исследование столетнего Пушкина после всех памятников, обедов и речей начато только вчера академиком Коршем [17], и если хоть несколько известно в литературе, то лишь благодаря своему анекдотическому поводу [18]. Эстетизм силою обстоятельств сроднился в нашем сознании с нераскаянным барством, и

---

* Здесь: меньших по значению (*лат.*).

только история разберет когда-нибудь на досуге летопись его многострадальности. Развитию нашего устного слова очень мало помогала до сих пор и школа, благодаря тому, что толстовские училища безусловно ограничили устное преподавание наше в пользу учебника, и все мы в лучшую пору нашей восприимчивости должны были посвящать часы самой свежей работы учебникам, т. е. книгам нелитературным по самому существу. Мудрено ли, но у нас нет до сих пор литературного стиля хотя были и есть превосходные писатели, и ораторы, и даже стилисты, главным образом, кажется, по канцеляриям.

Но я говорю *здесь о стиле лишь в широком* смысле этого слова, т. е. о повышенном чувстве речи и признании законности ее эстетических критериев, как об элементе общественного сознания. Флобер и какой-нибудь Jéhan Rictus[19] могут смотреть на силу французского языка и его красоту с совершенно различных точек зрения; для Реми де Гурмона[20] в вопросе о стиле определителем является природа, φύσις, тогда как для Альбала[21] этот критерий есть только θέσις*, но при всей полярности взглядов, направлений и вкусов в области речи для французского литератора вопросы стиля никогда не будут так безразличны, как для нашего. Виктор Гюго в разгаре романтизма провозгласил равенство всех слов французского языка[22], и этому прошло уже более полувека; а три года тому назад в симфоническом собрании при мне ошикали комментатора Сен-Санса за слово cathédralesque**, несмотря на то, что это слово было понятно каждому слушателю. У французов есть стиль, и они ценят *стильность*; у нас есть отдельные манеры писать, к которым мы относимся терпимо, если они не очень отступают от привычной, но для стильности речи русскому сознанью недостает еще многого. Нет у нас образцов речи, нет и ее литературных схем, в виде ли речи академической, речи кафедры или речи сцены. Литературная русская речь как бы висит в воздухе между журнальным волапюком и говореньем, т. е. зыбкой беспредельностью великорусских наречий и поднаречий. Мало помогает выработке русской речи и наша школьная теория поэзии, в которой все еще царят Лессинг и Шиллер да еще со всеми ошибками изготовителей учебной литературы. Но я не вижу ближайшей связи и между историко-генетическим методом в исследовании словесных произведений и выработкой стиля, т. е. повышением нашего чувства речи. Я уже не говорю о том, что для русских лингвистов наша литературная речь есть явление гибридное и едва ли потому особенно поучительное. Крайняя небрежность и принципиальная бесцветность журнальной речи делают для исследователя нашего литературного языка особенно интересными попытки русских стихотворцев последних дней. Так или иначе, эти попытки заставили русского читателя думать о языке как об искусстве, — следовательно, они повышают наше чувство речи. Я лично успел более или менее разобраться лишь в творчестве одного из новых поэтов — К. Д. Бальмонта. Бальмонт переводил и писал

---

* Условие, тезис (*греч.*).
** Соборoподобный (*фр.*).

очень много стихов, но наиболее определительными для его поэзии являются, по-моему, сборники: «Горящие здания», «Будем как солнце» и «Только любовь», о них-то, главным образом, и пойдет речь ниже.

II

Из двух разновидностей нашего художественного слова прозаическая развивается в условиях несравненно более благоприятных, чем те, которые выпали на долю стихотворной. Наша журнальная критика гораздо скорее простит беллетристу Андрееву все его Туманы, Стены и Бездны, чем поэтам Бальмонту и Брюсову воспетые ими игры. Что-то торжественно слащавое и жеманное точно прилипло к русскому стиху. Да и не хотим мы глядеть на поэзию серьезно, т. е. как на искусство. На словах поэзия будет для нас, пожалуй, и служение, и подвиг, и огонь, и алтарь, и какая там еще не потревожена эмблема, а на деле мы все еще ценим в ней сладкий лимонад, не лишенный, впрочем, и полезности, которая даже строгим и огорченным русским читателем очень ценится. Разве можно думать над стихами? Что же тогда останется для алгебры? И вот потревоженный ум, видя, что к новой поэзии не подходят готовые формулы, милые для него в самой своей опошлелости, спешит окарикатурить, если не алиенировать[23], все, что не поддается переводу на его служилую речь. Пусть даже радужный туман стихотворения пленил его — в лучшем случае пожатие плечами и «да! красивая форма». Ох, уж эта «поэтическая форма», и какой педант выдумал это выражение?

Но еще хуже обстоят дела поэзии, если стихотворение покажется читателю неморальным, точно *мораль* то же, что *добродетель*, и точно блюдение оной на словах, хотя бы в самых героических размерах, имеет что-нибудь общее с подвигом и даже доброй улыбкой. Поэтическое искусство, как и все другие, определяется прежде всего тем, что одаренный человек стремится испытывать редкое и высокое наслаждение творчеством. Само по себе творчество — аморально, и наслаждаться им ли или чем другим отнюдь не значит жертвовать и ограничивать самого себя ради ближних, сколько бы блага потом они ни вынесли из нашего наслаждения.

Я остановлюсь на одном, по-моему, характерном примере нашего упорного нежелания понимать новое поэтическое слово.

В сборнике стихов К. Д. Бальмонта «Будем как солнце» в отделе «Змеиный глаз» (II т. полн. собр., с. 224) напечатана следующая пьеса:

Я — изысканность русской медлительной речи,
Предо мною другие поэты — предтечи,
Я впервые открыл в этой речи уклоны,
Перепевные, гневные, нежные звоны.

Я — внезапный излом,
Я — играющий гром,
Я — прозрачный ручей,
Я — для всех и ничей.

Переплеск многопенный, разорванно-слитный,
Самоцветные камни земли самобытной,
Переклички лесные зеленого мая —
Все пойму, все возьму, у других отнимая.

Вечно юный, как сон,
Сильный тем, что влюблен
И в себя и в других,
Я — изысканный стих.

Мне, кажется, не приходилось ни слышать, ни читать, чтобы эта пьеса кому-нибудь понравилась, — я не говорю, конечно, о представителях новой школы. Глумление, намеки на манию величия, торжествующие улыбки по поводу *уклонов, перепевности* и грома, рифмующего с каким-то изломом, — все это en premier lieu *.

Между тем стихотворение ясно до прозрачности и может показаться бредом величия разве тем людям, которые не хотят видеть этой формы помешательства за банальностью романтических формул.

Прежде всего объясним *уклоны* и *перепевность*. Уклон — превосходная метафора. Это значит мягкий, облегченный спуск — переход с одного плана в другой.

Перепевные, гневные, нежные звоны.

Уклон будет нарушен, если вы переставите второе и третье слово строки.

Перепев — recantatio, чтобы не ходить за примерами далеко.

Переплеск, перепевные звоны, *переклички*...

Все *пойму*, все *возьму*, у других отн*имая*...

*Само*цветные камни земли *само*бытной...

Внезапный излом, т. е. молния, вполне на месте перед *играющим громом*. (Заметьте символику *з* и *р* — *з*меистости и *р*аската.)

Но все это детали. Читатель, который еще в школе затвердил «Exegi monument'» **[24], готов бы был простить поэту его гордое желание прославиться: все мы люди, все мы человеки, и кто не ловил себя на мимолетной мечте... Но тут что-то совсем другое. Господин Бальмонт ничего не требует и все забирает... По какому же праву? Но, позвольте, может быть, *я* — это вовсе не сам К. Д. Бальмонт под маской стиха. Как не он? Да разве уклоны и перепевы не выписаны целиком в прозе предисловия к «Горящим зданиям»? [25] А это уж, как хотите, улика. Разве что, может быть, надо разуметь здесь Бальмонта не единолично, а как Пифагора, с его коллегием[26]. Как бы то ни было, читатель смущен. А тут еще «все другие поэты предтечи». Что за дерзость, подумаешь!.. Пушкин, Лермон-

* В первую очередь (*фр.*).
** Я памятник воздвиг (*лат.*).

тов? Но всего хуже эта невыносимая для нашего смиренства открытая самовлюбленность.

Сильный тем, что влюблен
И в себя, и в других...

Зачем в себя?

Для людей, которые видят в поэзии не пассивное самоуслаждение качанья на качелях, а своеобразную форму красоты, которую надо взять ею же возбужденным и настроенным вниманием, *я* господина Бальмонта не личное и не собирательное, а прежде всего наше *я*, только сознанное и выраженное Бальмонтом.

Мне решительно все равно, первый ли Бальмонт открыл перепевы и уклоны; для меня интересны в пьесе интуиция и откровение моей же души в творческом моменте, которым мы все обязаны прозорливости и нежной музыкальности лирического *я* Бальмонта. Важно прежде всего то, что поэт слил здесь свое существо со стихом и что это вовсе не квинтилиановское украшение[27], — а самое существо новой поэзии. *Стих не есть созданье поэта*, он даже, если хотите, не принадлежит поэту. Стих неотделим от лирического *я*, это его связь с миром, его место в природе; может быть, его оправдание. *Я* поэта проявило себя при этом лишь тем, что сделало стих *изысканно-красивым*. Медленность же изысканной речи уже не вполне ей принадлежит, так как это ритм наших рек и майских закатов в степи. Впрочем, изысканность в *я* поэта тоже ограничена национальным элементом и, может быть, даже в большей мере, чем бы этого хотелось поэту: она переносит нас в златоверхие палаты былинного Владимира, к тем заезжим молодцам, каждое движение которых ведется по-писаному и по-ученому, к щепетливому Чуриле, к затейливым наигрышам скоморохов и к белизне лица Запавы, которую не смеет обвеять и ветер. А разве не тот же призыв к изысканности в пушкинском лозунге «Прекрасное должно быть величаво»[28] или лермонтовском фонтане и его медленных шагах по лунно-блестящему и кремнистому пути[29]? Разве все это не та же *изысканность*, только еще не названная? Зачем Бальмонт ее называл?

Ну хорошо, — пускай изысканность, но зачем же вычура? «Переплеск многопенный, разорванно-слитный». Не проще ли: *море-горе, волны-челны*? Катись, как с горы. Да, поэт не называет *моря*, он не навязывает нам моря во всей громоздкости понтийского впечатления. Но зато в этих четырех словах символически звучит таинственная связь между игрою волн и нашим *я*. *Многопенность* — это *налет жизни* на тайне души, *переплеск* — *беспокойная музыка творчества*; а *разорванная слитность* — наша невозможность отделить свое *я* от природы и рядом с этим его непрестанное стремление к самобытности.

Далее. Стих поэта может быть для вас *неясен*, так как поэт не обязан справляться со степенью вашего эстетического развития. Но стих должен быть *прозрачен*, раз он *текуч, как ручей*.

Он — ничей, потому что он никому и ничему не служит, потому что исконно, по самой воздушности своей природы, стих свободен и потому

еще, что он есть никому не принадлежащая и всеми созидаемая мысль, но он ни от кого не прячется — он для всех, кто захочет его читать, петь, учить, бранить или высмеивать — все равно. Стих это — *новое яркое слово*, падающее в море вечно творимых.

Новый стих силен своей влюбленностью и в себя и в других, причем самовлюбленность является здесь как бы на смену классической *гордости* поэтов своими заслугами.

Что может быть искреннее признания в самовлюбленности и законнее самого чувства, без которого не могла бы даже возникнуть лирическая поэзия, я уже не говорю о ее романтической стадии, на которой мы все воспитались. Но зачем, видите ли, Бальмонт, не называя *моря*, как все добрые люди, наоборот, называет то, что принято у нас замалчивать. Хотя, конечно, Виктор Гюго[30]...

Но стих влюблен и в других, т. е. он хочет слиться со всем, что с ним *одноприродно*, что текуче, светло и звонко. Он все поймет и готов даже все отнять у других. Вечно юный, как сон, он во всех переливах, переплесках и перепевах хранит только свою неподчиняемость и изысканность.

Это последнее значит, что стих не только ничего нам не навязывает, но и ничего не дает, потому что красоту его, как клад, надо открыть, отыскать. Прежде, у *тех*, у *предтечей нашего стиха и нашего я*, природа была объектом, любимым существом, может быть, иногда даже идолом. Они воспевали ее, они искали у нее сочувствия и в ней отражения своего *я*.

Тиха украинская ночь...[31]

Выхожу один я на дорогу...

Наш стих хотя он, может быть, и не открывает новой поэтической эры, но идет уже от бесповоротно-*сознанного* стремления *символически стать самой природою*, отображая и плавные уклоны лебединых белоснежностей, и все эти переплески ее жизней и желаний, и самобытность камней, и все, что вечно обновляется, не переставая быть сном; наконец, все, что сильно своей влюбленностью: не любовью, с ее жертвами, тоской, упреками и отчаяньем, а именно веселой и безоглядной влюбленностью в себя и во всех; и при этом поэт не навязывает природе своего *я*, он не думает, что красоты природы должны группироваться вокруг этого *я*, а напротив, скрывает и как бы растворяет это *я* во всех впечатлениях бытия.

Пьеса Бальмонта волшебно слила все пленившие стих подвижности и блески, и поэт сумел сделать это без *единого разобщающего сравнения*.

Наконец о размере. Изящно-медлительный анапест, не стирая, все же несколько ослабляет резкость слова *я*, поэт изысканно помещает его в тезис стопы. К тому же анапесты Бальмонта совершенно лишены в пьесе сурового характера трагических пародов, которые смягчались у греков танцем, — и среди пестрого и гомонящего царства переплесков, раскатов, перекличек и самоцветных каменьев стих, как душа поэта, храня свой

ритм, движется мерно и медленно меж граней, которые он сам же себе изысканно начертал, по четырем аллеям своего прямоугольного сада, двум длинным и двум коротким.

III

Содержание нашего *я* не только зыбко, но и неопределимо, и это делает людей, пристально его анализирующих, особенно если анализ их интуитивен, — так сказать, *фатальными мистиками*. Однако в истории художественной литературы, где это *я* всего полнее выясняется, можно, мне кажется, проследить и некоторую правильность в постепенном обогащении его содержания по мере того как увеличиваются наши познания о душевной жизни человека и как сами мы становимся требовательнее к себе и смелей и правдивей в своем определении. Есть, конечно, и общие культурные и социальные причины, которые определяют разность в содержании нашего *я* в различные моменты его самосознания. Так возврат религиозных запросов в опустелую человеческую душу вызвал в нашем *я* тоску и тот особый мистический испуг, то *чувство смерти*, которое так превосходно изображается в произведениях графа Льва Толстого, особенно начиная со второй половины романа «Анна Каренина». У Роденбаха[32] мы можем проследить, как оригинально это чувство окрашивает и любовную эмоцию.

Художественное бесстрашие Достоевского в неведомой до него *поэзии совести* развернуло перед нами тот свиток, который когда-то только мерещился Пушкину[33] в бессонные ночи. Призрак больной совести проходит через все творенья Достоевского от «Записок из подполья» до самоубийства Смердякова и сумасшествия Ивана Карамазова. — Наследственность, атавизм, вырождение, влияние бессознательного, психология толпы, la bête humaine *, боваризм — все эти научные и художественные обогащения нашего самосознания сделали современное *я*, может быть, более робким и пассивным, но зато и более чутким и более глубоким; сознание безысходного одиночества и мистический страх перед собою — вот главные тоны нашего *я*. За последнее время его созерцательную пассивность стремится всколыхнуть ницшеанство, причем, конечно, следует совершенно отделять это сложное культурное явление, которое лучше всего привилось на нашей и отчасти на французской почве от творений базельского философа, которым ницшеанство нередко даже противоречит. В ницшеанство французские романистки вносят совершенно чуждый Ницше элемент женской психологии (Ces deux romans L'inconstante (m-me de Noailles) et La nouvelle Espérance (m-me d'Houville) ont une qualité commune et nouvelle — une sincérité un peu révélatrice de la psychologie féminine) **, а русские беллет-

---

* Человек-зверь (*фр.*).

** (У этих двух романов — «Непостоянная» (мадам де Ноайль) и «Новая надежда» (мадам д'Увилль) — есть одна общая и новая черта: несколько необычная искренность в раскрытии женской психологии) (*фр.*).

ристы — обоготворение сильного человека и протест против жалости и труда, как одной из форм рабства.

Роман и новелла, этюд и драма, особенно же этюд и драма, как формы наиболее вибрирующие, давно уже пробуют открывать нам разные стороны нашего обогащенного *я*. Казалось бы, что лирическая поэзия, как самая чуткая и богатая оттенками между формами художественного творчества, должна бы была и подавно отражать это *я* во всей полноте его волнения. Но это-то нас и смущает.

Мы никак не хотим допустить, что старые художественные приемы, которые годились для Манфреда и трагического Наполеона, вся эта тяжелая романтическая арматура мало пригодна для метерлинковского *я*: там была сильная воля, гордая замкнутость натуры, там было противопоставление себя целому миру, была условная определенность эмоций, была и не всегда интересная поэтически гармония между элементарной человеческой душой и природой, сделанной из одного куска. Здесь, напротив, мелькает *я*, которое хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем, *я* — замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования; *я* в кошмаре возвратов, под грузом наследственности, *я* — среди природы, где, немо и незримо упрекая его, живут такие же *я*, *я* среди природы, мистически ему близкой и кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием. Для передачи этого *я* нужен более беглый язык намеков, недосказов, символов: тут нельзя ни понять всего, о чем догадываешься, ни объяснить всего, что прозреваешь или что болезненно в себе ощущаешь, но для чего в языке не найдешь и слова. Здесь нужна музыкальная потенция слова, нужна музыка уже не в качестве метронома, а для возбуждения в читателе творческого настроения, которое должно помочь ему опытом личных воспоминаний, интенсивностью проснувшейся тоски, нежданностью упреков восполнить недосказанность пьесы и дать ей хотя и более узко-интимное и субъективное, но и более действенное значение. Музыка символов поднимает чуткость читателя: она делает его как бы вторым, отраженным поэтом. Но она будет казаться только бессмыслицей, если, читая нового поэта, мы захотим сохранить во что бы то ни стало привычное нам пассивное состояние, ждущее готовых наслаждений. Но мне кажется, что новая символическая поэзия имеет для нас и не одно прямое, непосредственное, а еще и ретроспективное значение.

Развивая нас эстетически, она делает для нас интереснее и поэзию наших корифеев; мы научаемся видеть в старой поэзии новые узоры и черпать из нее более глубокие откровения.

Новая поэзия прежде всего учит нас ценить слово, а затем *учит синтезировать* поэтические впечатления, отыскивать *я* поэта, т. е. наше, только просветленное *я* в самых сложных сочетаниях, она вносит лирику в драму и помогает нам усваивать в каждом произведении основной настрой души поэта. Это интуитивно восстановляемое нами *я* будет не столько внешним, так сказать, биографическим *я* писателя, сколько его истинным не-

разложимым *я*, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии.

Небольшой пример. Пушкинская «Русалка» (1832) представляет собою один из романтических возвратов поэта, уже женатого и который года за четыре перед этим уверял нас, что

Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желания — покой,
Да щей горшок, да сам большой [34].

Мы, современные читатели, ищем пушкинского *я* во всех перегибах и складках драматической ткани его «Русалки».

Мы любуемся цветистым переплеском его души, встревоженной неотразимостью возвратного налета, как она в ответ, точно беклиновские волны [35], то вырисуется тоскующим профилем княгини в серебристой повязке, то осветит свои трагические бездны безумием нищего и косматого старика, то захолодеет и заблещет в раз навсегда оскорбленной русалке, и при этом перед нами проходят вовсе не страдающие люди, развертывается совсем не драма, а лишь объективируются моменты цельного, единого, разорванно-слитного *я*, которое вдруг осветилось зарницей воспоминания и кошмарные признания которого теперь с аналитически бледной речи лексикона мы, вторичным синтезом наслаждаясь, переводим на мистический язык души.

IV

Лирическое *я* Бальмонта, поскольку я сумел в нем разобраться, кажется мне очень интересным. Я начну его анализ с того момента, который поразил меня ранее других. Бальмонт хочет быть и дерзким и смелым, ненавидеть, любоваться преступлением, совместить в себе палача с жертвой и сирену с призрачным черным монахом, он делает кровавыми даже свои детские воспоминания, а между тем нежность и женственность — вот основные и, так сказать, определительные свойства его поэзии, его *я*, и именно в них, а не в чем другом, надо искать объяснения как воздушности его поэтических прикосновений к вещам, так и свободы и перепевности его лирической речи, да, пожалуй, и капризной изменчивости его настроений. Среди всех черных откровений бодлеризма, среди холодных змеистостей и одуряющих ароматов внимательный взор легко откроет в поэзии Бальмонта чисто женскую стыдливость души, которая не понимает всей безотрадности смотрящего на нее цинизма, хотя пытливому воображению и горячей голове кажется, что они уже давно и безвозвратно осквернены холодной скользкостью порока.

Нежнее всего

Твой смех прозвучал серебристый,
Нежней, чем серебряный звон, —
Нежнее, чем ландыш душистый,
Когда он в другого влюблен.

Нежней, чем признанье во взгляде,
Где счастье желанья зажглось, —
Нежнее, чем светлые пряди
Внезапно упавших волос.

Нежнее, чем блеск водоема,
Где слитное пение струй, —
Чем песня, что с детства знакома,
Чем первый любви поцелуй.

Нежнее всего, что желанно
Огнем волшебства своего, —
Нежнее, чем польская панна,
И значит — нежнее всего.
(II, 35)

Я напомню в том же жанре «Закатные цветы», «Придорожные травы», «Безглагольность», «Черемухой душистой», да и сколько их есть еще пьес, которые всего, кажется, свободнее выходили из сердца поэта.

Психология женщины очень часто останавливает на себе внимание нашего лирика, и мне кажется, что он лучше вопроизводит душевный мир женщины, чем мужчины. Все эти носители кинжалов sin miedo *, влюбленные испанцы и крестоносцы и дьяволы кажутся нам преломленными в призме женских глаз, а женские пьесы, может быть, лучшие из бальмонтовских, особенно его две «колдуньи».

Как медленно, как тягостно, как скучно
Проходит жизнь, являя тот же лик.
Широкая река течет беззвучно,
А в сердце дышит бьющийся родник.

И нового он хочет каждый миг,
И старое он видит неотлучно.
Субботний день, как все прошел, поник,
И полночь бьет, и полночь однозвучна.

Так что же, завтра — снова как вчера?
Нет, есть восторг минуты исступленной.
Меня зовут. Я слышу. Так. Пора.

Пусть завтра встречу смерть в чаду костра, —
За сладость счастья сладко быть сожженной.
Меж демонов я буду до утра! [36]
(II, 267)

---

* Будь без страха (*исп.*).

А вот конец «Колдуньи влюбленной»[37].

О, да, я колдунья влюбленная,
Смеюсь, по обрыву скользя.
Я ночью безумна, я днем полусонная,
Другой я не буду — не буду — нельзя.
(II, 287)

Его пьеса «Слияние» опять-таки женская по своей психологии. А вот и самопризнание поэта.

Ты мне говоришь, что как женщина я,
Что я рассуждать не умею,
Что я ускользаю, что я — как змея, —
Ну что же, я спорить не смею.

Люблю по-мужски я всем телом мужским,
Но женское — сердцу желанно,
И вот отчего, рассуждая с другим,
Я так выражаюсь туманно.

Я женщин, как высшую тайну, люблю,
А женщины любят скрываться, —
И вот почему я не мог, не терплю
В заветных глубинах признаться.

Но весь я прекрасен, дышу и дрожу,
Мне жаль, что тебя я печалю.
Приблизься: тебе я всю правду скажу,
А может быть, только ужалю[38].
(II, 240)

Пресловутый эротизм поэзии Бальмонта — я, признаться, его никак не мог найти. По-моему, мы скорее принимаем за эротизм капризное желание поэта найти вкус в вине, которое, в сущности, ему не нравится.

Во всяком случае, лирик Бальмонт не страстен, так как он не знает мук ревности и решительно чужд исключительности стремления. Я думаю, что он органически не мог бы создать пушкинского «Заклинания». Для этого он слишком эстетичен.

Хочу быть дерзким. Хочу быть смелым[39].

Но неужто же эти невинные ракеты еще кого-нибудь мистифируют? Да, именно хочу быть дерзким и смелым, потому что не могу быть ни тем, ни другим.

Любовь Бальмонта гораздо эстетичнее, тоньше, главное, таинственнее всех этих

Уйдите боги, уйдите люди[40].

Любовь Бальмонта — это его «Белладонна».

Счастье души утомленной —
Только в одном:
Быть как цветок полусонный
В блеске и шуме дневном,
Внутренним светом светиться,
Все позабыть и забыться,
Тихо, но жадно упиться
Тающим сном.

Счастье ночной белладонны —
Лаской убить.
Взоры ее полусонны,
Любо ей день позабыть,
Светом луны расцвечаться,
Сердцем с луною встречаться,
Тихо под ветром качаться,
В смерти любить.

Друг мой, мы оба устали;
Радость моя!
Радости нет без печали.
Между цветами — змея;
Кто же с душой утомленной
Вспыхнет мечтой полусонной,
Кто расцветет белладонной —
Ты или я? [41]

Но я боюсь, что буду или неправильно понят, или, действительно, из области анализа лирического *я* незаметно соскользну в сферу рассуждений о темпераментах. Не все ли нам, в сущности, равно, активно ли страстный у поэта темперамент или пассивно и мечтательно страстный. Нам важна только *форма* его лирического обнаружения. Все, конечно, помнят классическую по бесстрастию пьесу Пушкина 1832 г. о двух женщинах и тютчевский «Темный огнь желанья» [42], который, вспыхнув так неожиданно, ошеломляет нас своей неприкрытостью.

Совершенно иначе касается желаний Бальмонт. Они для него не реальные желания, а только *оптативная форма красоты.*

У ног твоих я понял в первый раз,
Что *красота* объятий и лобзаний
Не в ласках губ, не в поцелуе глаз,
А в страсти незабвенных трепетаний, —

Когда глаза — в далекие глаза —
Глядят, как смотрит коршун опьяненный, —
Когда в душе нависшая гроза
Излилась в буре странно-измененной, —

Когда в душе, как перепевный стих,
Услышанный от властного поэта,
Дрожит любовь ко мгле — у ног твоих,
Ко мгле и тьме, нежней чем ласки света [43].
(II, 294)

Я заметил в поэзии Бальмонта желание — хотя и вне атмосферы упреков и ревнивой тоски — одного женского образа.

У нее *глаза морского цвета,*
У нее *неверная душа* [44]

или

Ты вся — безмолвие несчастия,
Случайный свет во мгле земной,
Неизъясненность сладострастия,
Еще не познанного мной.

Своей усмешкой вечно-кроткою,
Лицом, всегда склоненным ниц,
Своей неровною походкою
Крылатых, но не ходких птиц

Ты будишь чувства тайно спящие, —
И знаю, не затмит слеза
Твои куда-то прочь глядящие,
Твои неверные глаза [45].
(II, 84, «Я буду ждать»)

Тот же Бальмонт не раз говорил, что он любит измену, и звал нас жить «для измены».

Мне бы хотелось думать, что образ женщины с неверной душой является только символом этой милой сердцу поэта измены, т. е. символом зыбкой, ускользающей от определения жизни, в которую, и одну ее, влюблен изысканный стих.

Было бы праздным и даже оскорбительным для изучаемого лирика трудом — стараться ограничить его свободно-чувствующее и точно отражающее *я* каким-нибудь определенным миросозерцанием. В поэзии Бальмонта есть все, что хотите: и русское предание, и Бодлер, и китайское богословие, и фламандский пейзаж в роденбаховском освещении [46], и Рибейра [47], и Упанишады [48], и Агура-мазда [49], и шотландская сага, и народная психология, и Ницше, и ницшеанство. И при этом поэт всегда целостно живет в том, что̀ он пишет, во что в настоящую минуту влюблен его стих, ничему одинаково не верный. Поэзия Бальмонта искрення и серьезна, и тем самым в ней должно быть отрицание не только всякой философической надуманности, но и вообще всякой доктрины, которая в поэзии может быть только педантизмом. Играя в термины, мы не раз за последние годы заставляли поэтов делаться философами. При этом

речь шла вовсе не о Леопарди[50] или Аккерман[51], не о Гюйо[52] или Вл. Соловьеве[53], а философическим находили, например, Фета и едва ли даже не Полонского. Я все ждал, что после философичности Полонского кто-нибудь заговорит о методе Бенедиктова... Как бы то ни было, самый внимательный анализ не дал мне возможности открыть в изучаемой мною поэзии определенного философского миропонимания по той, вероятно, причине, что в лирике действуют другие определители и ею управляют иные цели, к философии не применимые. Самый же *эстетизм* едва ли может назваться миропониманием, по крайней мере философским. Другие мало интересны.

Я Бальмонта живет, кроме силы своей эстетической влюбленности, двумя *абсурдами* — абсурдом цельности и абсурдом оправдания.

Мне чужды ваши рассуждения:
«Христос», «Антихрист», «Дьявол», «Бог».
Я — нежный иней охлаждения,
Я — ветерка чуть слышный вздох.

Мне чужды ваши восклицания:
«Полюбим тьму», «Возлюбим грех».
Я причиняю всем терзания,
Но светел мой свободный смех.

Вы так жестоки — помышлением,
Вы так свирепы — на словах.
Я должен быть стихийным гением.
Я весь в себе — восторг и страх.

Вы разделяете, сливаете,
Не доходя до бытия.
Но никогда вы не узнаете,
Как безраздельно целен я[54].

В этих стихах Бальмонта, как и в некоторых других, наблюдается полемизм, который уже сам по себе разлагает цельность восприятий. Если я спорю, значит, я сомневаюсь и хочу уверить прежде всего самого себя в том, что̀ утверждаю. Но цельность наполняет желания поэта вовсе не в силу того, чтобы она была достижима или хотя бы возможна, а наоборот, именно потому, что ее иллюзия безвозвратно потеряна и потому, что душа поэта, его я кажутся теперь несравненно менее согласованными с его сознанием и подчиненными его воле, менее, так сказать, ему принадлежащими, чем было я у поэтов романтиков. Я чувствую себя ответственным за целый мир, который бессознательно во мне живет и который может в данную минуту заявить о своем существовании самым безумным, может быть, даже гнусным желаньем, причем это желанье будет не менее назойливо мое, чем любое из воспитанных мною и признанных окружающими культурных намерений. Поэзия, в силу абсурда цельности, стремится объ-

единить или, по крайней мере, хоть проявить иллюзорно *единым* и цельным душевный мир, который лежит где-то глубже нашей культурной прикрытости и сознанных нами нравственных разграничений и противоречий. *Я* измеряется для нового поэта не завершившим это я идеалом или миропониманием, а болезненной безусловностью мимолетного ощущения. Оно является в поэзии тем на миг освещенным провалом, над которым жизнь старательно возвела свою культурную клетушку, — а *цельность* лишь желанием продлить этот беглый, объединяющий душу свет. Вот экстатическое изображение идеального момента цельности.

Факелы, тлея, чадят.
Утомлен наглядевшийся взгляд.
Дым из кадильниц излит,
Наслажденье, усталое, спит.

О, наконец, наконец,
Затуманен блестящий дворец.
Мысль, отчего ж ты не спишь, —
Вкруг тебя безнадежная ти...

Жить, умирать, и любить,
Беспредельную цельность дробить, —
Все это было давно
И, скользнув, опустилось на дно.

Там, в полумгле, в тишине,
Где-то там, на таинственном дне,
Новые краски царят,
Драгоценные камни горят.

Ниже, все ниже, все вниз
Замолчавшей душой устремись!
В смерти нам радость дана, —
Красота, тишина, глубина! [55]

Перед абсурдом *цельности* в создании поэта стоит и его живое отрицание, реальность *совместительства*, бессознательности жизней, кем-то помещенных бок о бок в одном призрачно-цельном *я*, ужас видеть, без возможности удержать слепого за полшага от провала или, как змея подползает к спящему ребенку.

Когда я к другому в упор подхожу,
Я знаю: нам общее нечто дано.
И я напряженно и зорко гляжу —
Туда, на глубокое дно.

И вижу я много задавленных слов,
Убийств, совершенных в зловещей тиши,

Обрывов, провалов, огня, облаков,
Безумства несытой души.

Я вижу, я помню, я тайно дрожу,
Я знаю, откуда приходит гроза.
И если другому в глаза я гляжу,
Он вдруг закрывает глаза[56].

В нашем *я*, глубже сознательной жизни и позади столь неточно формулированных нашим языком эмоций и хотений, есть темный мир бессознательного, мир провалов и бездн. Может быть, первый в прошлом веке указал на него в поэзии великий визионер Эдгар По. За ним или по тому же пути шли страшные своей глубиной, но еще более страшные своим серым обыденным обличьем провидения Достоевского. Еще шаг, — и Ибсен вселит в мучительное созерцание черных провалов дарвинистическую фатальность своих «Призраков» — ужас болезнетворного наследия. Вот стихотворение Бальмонта, где лирическое самообожание поэта выступает на страшном фоне юмора совместительства.

О да, я Избранный, я Мудрый, Посвященный,
Сын Солнца, я — поэт, сын Разума, я — царь.
Но предки за спиной, и дух мой искаженный —
Татуированный своим отцом дикарь.

Узоры пестрые прорезаны глубоко.
Хочу их смыть: нельзя. Ум шепчет: перестань.
И с диким бешенством, я в омуты порока
Бросаюсь радостно, как хищный зверь на лань.

Но рынку дань отдав, его божбе и давкам,
Я снова чувствую всю близость к божеству.
Кого-то раздробив тяжелым томагавком,
Я мной убитого с отчаяньем зову[57].

Другая реальность, которая восстает в поэзии Бальмонта против возможности найти цельность, это — *совесть*, которой поэт посвятил целый отдел поэм. Он очень интересен, но мы пройдем мимо. Абсурд *оправдания* аналитически выводится поэтом из положения

Мир должен быть оправдан весь.

Мир должен быть оправдан весь,
Чтоб можно было жить!
Душою — там, а сердцем — здесь.
А сердце как смирить?
Я узел должен видеть весь.
Но как распутать нить?

Едва в лесу я сделал шаг —
Раздавлен муравей...[58]
и т. д.

Непримиримое противоречие между этикой в жизни и эстетикой в искусстве ярче всего высказывается, конечно, в абсурде *оправдания*. В этической области оправдание ограничивается только сферой индивидуальности, так как оправдание принципиальное уничтожало бы основной термин этики — долженствование.

В области эстетической, наоборот, и оправдывать, в сущности, нечего потому что творчество аморально и лишь в том случае, когда искусство *приспособляется* к целям воспитательным или иным этическим, оно руководится чуждыми природе его критериями. Но в какой мере искусство может быть чисто эстетическим, т. е. поскольку слово может и вправе эмансипироваться, — этот вопрос, конечно, остается еще открытым. Я думаю, что, во всяком случае, для полноты развития духовной жизни человека не надо бы было особенно бояться победы в поэзии чувства красоты над чувством долга. Да такова и сила вещей, такова и история. Если мы переведем глаза с канона Поликлета[59] на роденовского l'homme au nez cassé *[60], то сразу же почувствуем, какую силу приобрел эстетизм с развитием человеческого понимания и как безмерно расширилась его область. Еще разительнее покажется разница восприятий, если мы сравним отвратительное в пещере Полифема с отвратительным на смертном ложе madame Bovary или представим себе преступление Медеи рядом с умерщвлением ребенка в трагедии Толстого. Громадные успехи, сделанные искусством в расширении области прекрасного, следует, во всяком случае, отнести, мне кажется, на счет его эмансипации от внешних требований во имя бесстрашия и правды самоанализа.

Чем далее вперед подвигается искусство, чем выше творящий дух человека, тем наивнее кажутся нам в применении к поэзии требования морализма. Я понимаю, что читатель, целостно воспринимая произведение искусства, — особенно воспитывая на нем других, — часто не может не прилагать к суждению о поэзии этических критериев, но какое отношение к сущности творчества Достоевского имеет абсолютное преобладание в Свидригайлове моральных плюсов или моральных минусов. Да и чего в нем больше, как в творении, существующем эстетически, — кто возьмется на это ответить? Морализируйте над Свидригайловым сколько душе угодно, черпайте из изображения какие хотите уроки, стройте на нем любую теорию, но что бы осталось от этого, может быть, глубочайшего из эстетических замыслов Достоевского, если бы поэт переводил его в слова на основании этических критериев и для морального освещения человеческой души, а не в силу чистого эстетизма творчества, оправданного гением?

Бальмонт в лирике часто касался вопроса об оправдании почти отвлеченно, почти *теоретически*, и при этом не без некоторого задора даже.

* Человека со сломанным носом (*фр.*).

Жить среди беззакония,
Как дыханье ветров,
То в волнах благовония,
То над крышкой гробов.

Быть свободным, несвязанным,
Как движенье мечты,
Никогда не рассказанным
До последней черты.

Что бесчестное? Честное?
Что горит? Что темно?
Я иду в неизвестное,
И душе все равно.

Знаю, мелкие низости
Не удержат меня:
Нет в них чаянья близости
Рокового огня.

Не люблю безотчетное,
И восторг, и позор,
И пространство болотное,
И возвышенность гор [61].

Или:

Я ненавижу всех святых [62]... —

Я ненавижу человечество [63]...

Среди людей самум [64]...

Я не думаю, чтобы все это могло кого-нибудь пугать более, чем любая риторическая фигура.

Поэтические рассуждения лирика мне лично интересными не показались: отчего и не рассуждать в рифмах, если кому это нравится, — но не следует при этом себя обманывать: это не тот путь, которым эстетизм делал свои завоевания.

Я не был никогда такой, как все.
Я в самом детстве был уже бродяга,
Не мог застыть на узкой полосе.

Красив лишь тот, в ком дерзкая отвага,
И кто умен, хотя бы ум его —
Ум Ричарда, Мефисто или Яго.

Все в этом мире тускло и мертво,
Но ярко себялюбье без зазренья:
Не видеть за собою — никого! [65]

Или:

Мне нравится, что в мире есть страданья,
Я их сплетаю в сказочный узор,
Влагаю в сны чужие трепетанья.

Обманы, сумасшествия, позор,
Безумный ужас — все мне видеть сладко,
Я в пышный смерч свиваю пыльный сор.

Смеюсь над детски-женским словом — гадко,
Во мне живет злорадство паука,
В моих словах — жестокая загадка.

О, мудрость мирозданья глубока,
Прекрасен вид лучистой паутины,
И даже муха в ней светло-звонка.

Белейшие цветы растут из тины,
Червонней всех цветов на плахе кровь,
И смерть — сюжет прекрасный для картины [66].

* * *

Бодлер никогда не давал нам своих мыслей в столь безнадежно аналитической форме, по крайней мере в «Цветах Зла» [67]. Если Пушкин любил байроническую форму лиризма, то не надо забывать, что и у Байрона и у Пушкина это была живая лирическая и столь часто при этом юмористическая форма выражения — совершенно чуждая вещательности, доктринерства и задора.

Некоторая *неприуроченность* страшных или, скорее, запугивающих признаний нашего лирика зависит, по-моему, прежде всего от того, что ему, как и всем нам, вовсе не приходится иметь дело с организованным или глубоко пустившим корни лицемерием. Если Бодлер предпочитал кажущуюся порочность кажущейся добродетели, так ведь перед ним стоял Тартюф, который 300 лет культивировался и приспособлялся к среде. Если в центре творчества Ибсена чувствуется кошмарный страх поэта перед лицемерием, так ведь на это есть глубокие социальные, исторические причины. А разве Иудушку Головлева стоит пугать такой тонкостью, как моральное безразличие? Я бы не назвал *абсурд оправдания эстетически оправданным в поэзии* Бальмонта, если бы он защищал его лишь рифмованным рассуждением, более капризным и требовательным, чем сильным и даже оригинальным.

Но Бальмонт дал нам две удивительных пьесы *оправдания* «В застенке» и «Химеры».

Во второй, очень длинной, уродство создает красоту. Я цитирую только первую.

Переломаны кости мои.
Я в застенке. Но чу! В забытьи
Слышу, где-то стремятся ручьи.

Так созвучно, созвонно в простор
Убегают с покатостей гор,
Чтоб низлиться в безгласность озер.

Я в застенке. И пытка долга.
Но мечта мне моя дорога.
В палаче я не вижу врага.

Он ужасен, он странен, как сон.
Он упорством моим потрясен.
Я ли мученик? Может быть, он?

Переломаны кости. Хрустят.
Но горит напряженный мой взгляд.
О, ручьи говорят, говорят! [68]

Анализ этой пьесы завел бы нас слишком далеко. Но редко, кажется, удавалось Бальмонту быть синтетичней и сильнее. Да, стоит жить и страдать, чтобы слышать то, чего не слышат другие и чего, может быть, даже нет, слышать, как говорят ручьи... А ручьи не заговорят *для нас*, если мы не вынесем пытки и не оправдаем палача — если мы не добудем красоты мыслью и страданием.

Я закончу мой эскизный разбор бальмонтовской лирики указанием на самое поэтическое выражение *невозможности оправдания*, какое я нашел в его же поэзии.

Отчего мне так душно? Отчего мне так скучно?
Я совсем остываю к мечте.
Дни мои равномерны. Жизнь моя однозвучна,
Я застыл на последней черте.

Только шаг остается, только миг быстрокрылый,
И уйду я от бледных людей.
Для чего же я медлю пред раскрытой могилой?
Не спешу в неизвестность скорей?

Я не прежний веселый, полубог вдохновенный,
Я не гений крылатой мечты.
Я угрюмый заложник, я тоскующий пленный,
Я стою у последней черты.

Только миг быстрокрылый, и душа, альбатросом,
Унесется к неведомой мгле.
Я устал приближаться от вопросов к вопросам,
Я жалею, что жил на земле[69].

V

Но в лирическом я Бальмонта есть не только субъективный момент, как оказывается спорный и пререкаемый, его поэзия дала нам и нечто объективно и безусловно ценное, что мы вправе учесть теперь же, не дожидаясь суда исторической Улиты.

Это ценное уже заключено в звуки и ритмы Бальмонта — отныне наше общее достояние.

Я уже говорил, что изысканность Бальмонта далека от вычурности. Редкий поэт так свободно и легко решает самые сложные ритмические задачи и, избегая банальности, в такой мере чужд и искусственности, как именно Бальмонт. Его язык — это наш общий поэтический язык, только получивший новую гибкость и музыкальность, — и я думаю, что этого мне лично не надо подтверждать особыми примерами ввиду того, что я довольно уже цитировал бальмонтовских пьес. Одинаково чуждый и провинциализмов и немецкой бесстильности Фета, стих Бальмонта не чужд иногда легкой славянской позолоты, но вообще поэт не любит шутить и не балаганит лубочными красками. Такие неологизмы, как *мятежиться, предлунный* или *внемирный* не задевают уха, моего по крайней мере. Лексическое творчество Бальмонта проявилось в сфере элементов, наименее развитых в русском языке, а именно ее *абстрактностей*.

Для этого поэт вывел из оцепенелости сингулярных форм целый ряд отвлеченных слов.

светы (II, 204), *блески* (II, 29; II, 280), *мраки* (II, 305), *сумраки* (II, 49), *гулы* (II, 50), *дымы* (II, 357), *сверканья* (II, 113), *хохоты* (II, 68), *давки* (II, 70), *щекотания* (II, 318), *прижатья* (II, 317), *упоенья* (*Тл.* 79), *рассекновенья* (*Тл.* 112), *отпадения* (II, 280), *понимания* (*Тл.* 205) и даже *бездонности* (II, 184), *мимолетности* (*Тл.* 48), *кошмарности* (*Тл.* 103), *минутности* (*Тл.* 128)[70].

От соприкосновенья красочных и отвлеченных слов кажется иногда, будто засветились и стали воздушнее и самые abstracta:

Вот «Намек»[71] —

Сгибаясь, качаясь, исполнен немой *осторожности*,
В подводной прохладе *утонченно-ждущий намек*,
Вздымается стебель, таящий *блаженство возможности*,
Хранящий способность раскрыться, как белый цветок.

Или:

Из воздушного храма уносит далеко
Золотую возможность дождей...[72]
(II, 175)

Ты блестишь, как *двенадцатицветный* алмаз,
Как кошачья *ласкательность* женских влюбляющих *глаз*...[73]
(*II, 181*)

Здесь символичность тяжелого слова *ласкательность* усиливается благодаря соседству слова *глаз*.

И бродим, бродим мы пустынями,
Средь лунатического сна,
Когда *бездонностями* синими
Над нами властвует Луна[74].
(*II, 184*)

В небе видения *облачной млечности*[75].
(*Тл. 73*)

Море времени и мысли бьется в *бездне голубой*,
О *пределы пониманий* ударяется *прибой*[76].
(*Тл. 205*)

Бывают у Бальмонта и целые терцины из отвлеченных слов, для меня, по крайней мере, не громоздкие.

Все зримое — игра воображенья,
Различность многогранности одной,
В несчетный раз — повторность отраженья[77].
(*II, 364*)

Не знаю, не в первый ли раз у Бальмонта встречаются следующие отвлеченные слова:

безызмерность (II, 396), *печальность* (ibid.), (росистая) *пьяность* (II, 282), *запредельность* (*Тл. 20*), *напевность* (II, 239), *многозыблемость* (*Тл.* 169), *кошмарность* (*Тл.* 103), *безглагольность*[78] (*Тл.* 131).

Но Бальмонт лирически их оправдал. Постигший таинство русской речи, Бальмонт не любит окаменелости сложений, как не любит ее и наш язык. Но зато он до бесконечности множит *зыбкие* сочетания слов, настоящее отражение воспеваемых поэтом минутных и красивых влюбленностей.

Нет больше стен, нет сказки *жалко-скудной*,
И я не Змей *уродливо-больной*,
Я Люцифер *небесно-изумрудный*[79].
(*II, 166*)

Или с красивым хиазмом:

Воздушно-белые недвижны облака,
Зеркально-царственна холодная река[80].
(*II, 183*)

Параллельные:

Их каждый взгляд *рассчитанно-правдив*,
Их каждый шаг *правдоподобно-меток*[81].
(*II, 363*)

Оксюморные:

В роще шелест, шорох, свист,
Отдаленно-приближенный[82]...
(II, 36)

Вольно-слитные сердца...[83]
(II, 273)

Перепевные:

Радостно-расширенные реки[84].
(II, 132)

Лирические красочные:

В грозовых облаках
Фиолетовых, *аспидно-синих*[85].

Лирические отвлеченные:

Призраком *воздушно-онемелым*...[86]
(II, 265)

Сирено-гибельных видений...[87]
(Тл. 112)

Смерть *медлительно-обманная*...[88]
(II, 318)

(Я) *мучительно-внимательный*...[89]

Отвратительно-знакомые щекотания у рта...[90]
(ibid.).

Мы с тобою весь мир победим:
Он проснется *чарующе-нашим*[91].
(II, 284)

Интересны сложные сочетания, которые кажутся еще воздушнее обычных.

Лиловато-желто-розовый пожар[92].
(II, 176)

Все было серио-иссиня-желто...[93]
(II, 165)

Деревья так сумрачно-странно-безмолвны[94].
(Тл. 131)

Есть пример разошедшегося сложного сочетания.

Скептически произрастанья мрака,
Шпионски выжидательны они[95].
(II, 369)

Отрицательность и лишенность в словах Бальмонта очень часты.

Вот конец одной пьесы:

Непрерываемо дрожание струны,
Ненарушаема воздушность тишины,
Неисчерпаемо влияние Луны[96].
(II, 183)

«Безъ» и «без» — в одном сонете повторяются 15 раз; этот же предлог в слитном виде (II, 127) придает особо меланхолический колорит пьесе «Безглагольность» (см. выше).

Большая зыбкость прилагательного, а отсюда и его большая символичность, так как прилагательное не навязывает нашему уму сковывающей существенности, делает прилагательное едва ли не самым любимым словом Бальмонта. Есть у него пьеса «Закатные цветы» (II, 105), где скученность прилагательных красиво символизирует воздушную навислость слоисто-розовых облаков.

Поэзия Бальмонта чужда развитых, картинно-обобщающих сравнений Гомера и Пушкина.

Его сравнения символичны — они как бы внедрены в самое выражение. Вот пример:

И так же, как стебель зеленый блистательной лилии,
Меняясь в холодном забвенье, легенды веков, —
В моих песнопеньях, — уставши тянуться в бессилии, —
Раскрылись, как чаши свободно-живущих цветков[97].
(II, 348)

Звуковая символика Бальмонта никогда не переходит в напряженность и не мутит прозрачности его поэзии.

Вот несколько примеров звуковой символики.

Символизируется застылость:

Как стынет скованно вон та сосна и та[98].
(II, 183)

дыхание:

Дымно дышат чары царственной луны[99]...

шуршанье:

О как грустно шепчут камыши без счета;
Шелестящими, шуршащими стеблями говорят[100].
(Тл. 145).

озлобленность:

Я спал, как зимний холод,
Змеиным сном, злорадным[101].
(II, 223)

Есть у Бальмонта две звуко-символические пьесы.
В шуме *ш* — с.

Осень

В роще шелест, шорох, свист

Смутно шепчутся вершины
И березы и осины.
С измененной высоты
Сонно падают листы[102].
(II, 36)

В сонорности *л*.

Влага
С лодки скользнуло весло.
Ласково млеет прохлада.
«Милый! Мой милый!» — Светло,
Сладко от беглого взгляда.

Лебедь уплыл в полумглу,
Вдаль под Луною белея.
Ластятся волны к веслу,
Ластится к влаге лилея.

Слухом невольно ловлю...
Лепет зеркального лона.
«Милый! Мой милый! Люблю!» —
Полночь глядит с небосклона[103].
(II, 189)

Вот несколько примеров перепевности:

Так *созвучно, созвонно*[104].
(II, 283)
Узорно-*играющий, тающий* свет[105] —
Тайное *слышащих, дышащих* строк[106].
(II, 107)
Радостно-расширенные реки[107].
(II, 132)
цветок,
отданный огненным пчелам[108].
(Тл. 207)

Бальмонт любит в синтаксисе отрывистую речь, как вообще в по он любит переплески и измены.

Счастливый путь. Прозрачна даль.
Закатный час еще далек.
Быть может, близок. Нам не жаль.
Горит и запад и восток[109].
(II, 57)

Или:

Назавтра бой. Поспешен бег минут.
Все спят. Все спит. И пусть. Я — **верный** — тут.
До завтра сном беспечно усладитесь.

Но чу! Во тьме — чуть слышные шаги.
Их тысячи. Все ближе. А! Враги!
Товарищи! Товарищи! Проснитесь![110]
(II, 9)

Возьмите еще «Русалку», сплошь написанную короткими предложениями (II, 286), или во II томе пьесы на с. 32, 51, 151, 152[111].

Выделенью коротких предложений соответствует у Бальмонта красивое выделение односложных слов в арсисе (пьесы: «Придорожные травы», «Отчего мне так душно?» — *час*, *миг*, *шаг*).

У Бальмонта довольно часты во фразе троения слов или речений с разными оттенками:

С радостным:

И утро вырастало *для нас, для нас, для нас*[112].
(II, 264)

Меланхолическим:

И сердце простило, но сердце застыло,
И плачет, и плачет, и плачет невольно.
(*из пьесы «Безглагольность»*, см. выше)

Мрачным:

Било полночь в наших думах,
Было поздно, поздно, поздно[113].
(II, 281)

Ритмы Бальмонта заслуживали бы особого исследования. Я ограничусь несколькими замечаниями.

Наши учебники, а вслед за ними и журналисты, говоря о русском стихе, никак не выберутся из путаницы ямбов и хореев, которые в действительности, кроме окончания строки, встречаются в наших стихотворных строках очень редко. Например, почти весь «Евгений Онегин» написан 4-м пэоном.

Бальмонт едва ли не первый показал силу первого пэона, как основного ритма пьесы, который дал возможность утилизировать сочетания четырехсложных слов с ударением на первом слоге.

Отданное стиснутым рукам,
Судорожно бьющееся тело[114].
(II, 293)

Ср. «Придорожные травы».

Бальмонт дал нам первый почувствовать красоту полустиший, как это видно из следующего ритмического примера.

Волна бежит. Волна с волною слита.
Волна с волною слита в одной мечте.
Прильнув к скалам, они гремят сердито,
Они гремят сердито: «Не те! Не те!»

И в горьком сне волна волне шепнула,
Волна волне шепнула: «В тебе — мечта»,
И плещут вновь: «Меня ты обманула!»
— «Меня ты обманула. И ты — не та!» [115]

Среди ритмических созданий Бальмонта меня очень заинтересовали ег прерывистые строки «*Болото*» («Только любовь», с. 144 сл.) и «Стары дом» (*Тл.* 146 сл.). Ритмичность этих пьес не может быть сведена к на шим схемам: если отдельные строки и измеряются с некоторой натяжко нашими ритмическими единицами, то объединение каждой из них можн искать разве в *мелькании* одного какого-нибудь ритмического типа: бс лото есть слово амфибрахическое, и амфибрахий лежит в основании ритм самой пьесы, причудливо перебиваясь третьими пэонами и анапестамі

Слова *старый дом* — составляют кретик, а потому кретик есть осноі ной размер самой пьесы, так озаглавленной.

Вот отрывки из поэмы «Болото».

На версты и версты шелестящая осока,
Незабудки, кувшинки, кувшинки, камыши.
Болото раскинулось властно и широко,
Шепчутся стебли в изумрудной тиши.

Или:

О, как грустно шепчут камыши без счета,
Шелестящими, шуршащими стеблями говорят.
Болото, болото, ты мне нравишься, болото,
Я верю, что божественен предсмертный взгляд [116].

Пьеса «Болото», по-моему, ритмически символизирует зыбкость и за трудненность движенья по трясине: в стихах чувствуется тряска, соеді ненная с мучительным, засасывающим однообразием.

В «Старом доме» наблюдается еще большая разносоставность строі чем в «Болоте». При этом удивительная унылость и мистический колори придается пьесе, кажется, тем, что вся она состоит из мужских стихоі падающих как-то особенно тяжело и однообразно.

Кто в мертвую глубь враждебных зеркал
Когда-то бросил безответный взгляд,
Тот зеркалом скован, — и высокий зал
Населен тенями, и люстры в нем горят.

Канделябры тяжелые свет свой льют,
Безжизненно тянутся отсветы свечей,
И в зал, в этот страшный призрачный приют,
Привиденья выходят из зеркальных зыбей.

Есть что-то змеиное в движении том,
И музыкой змеиною вальс поет,

Шорохи, шелесты, шаги... О старый дом,
Кто в тебя дневной, не полночный свет прольет? [117]

Размер пьесы «Старый дом» символически изображает мистическую жизнь старых зеркал и пыльных люстр среди гулкой пустоты зал, где скрещиваются кошмарные тени, накопленные в старом доме, как в душе, за его долгую пассивно-бессознательную, все фатально воспринимающую жизнь.

Замкнутость, одиночество этого дома-души болезненно прерывается только ритмом какого-то запредельного танца.

Мы кружимся бешено один лишь час,
Мы носимся с бешенством скорее и скорей,
Дробятся мгновения и гонят нас,
Нет выхода, и нет привидениям дверей...

Или заглушенными призывами жизни:

Живите, живите — мне страшно —
Живите скорей.

Прерывистые строки Бальмонта будто бы несколько противоречат *изысканности* его стиха. Но это только видимость. Изысканность сохраняет свое обаяние над лирикой Бальмонта, внося в самые причудливые сочетания ритмов *строгость строфичности* и *богатство рифмы*. У Бальмонта почти нет белых стихов, и русская поэзия давно уже не знала рифмы богаче, при всей ее свободной изящности.

Беру примеры на выбор:

болото — кто-то; *осока — широко*;
камыши — тиши; *навсегда — следа*;
изумрудом — чудом; *говорят — взгляд*;
распахнет — гнет [118].

Рифма Бальмонта ровно настолько богата, чтобы не дать почувствовать за нею вычурности, вымученности.

Чтобы заключить сказанное мною о поэзии Бальмонта и в виде запоздалого motto* к моему очерку — вот недавно сказанные слова Анри Альбера.

Он говорил их о Ницше, я скажу о Бальмонте, как лучшем представителе новой поэзии.

Henri Albert (Frédéric Nitzche).

Son influence sur notre jeune littérature a deja été considérable. Elle ira tous les jours grandissante. Salutaire? Néfaste? Qu'importe! Elle nous apporte de nouvelles matières à penser, de nouveaux motifs de vivre...**

---

* Эпиграфа (*итал.*).

** Анри Альбер (Фридрих Ницше). Его влияние на нашу молодую литературу было уже значительным. Оно будет возрастать с каждым днем. Благотворное? Пагубное? Не все ли равно! Оно дает нам новый материал для размышлений, новые побуждения для того, чтобы жить (*фр.*).

ВТОРАЯ КНИГА ОТРАЖЕНИЙ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Я пишу здесь только о том, что все знают, и только о тех, которые всем нам близки.

Я отражаю только то же, что и вы.

Но самая книга моя, хотя и пестрят ее разные названия, вовсе не сборник. И она не только одно со мною, но и одно в себе.

Мои отражения сцепила, нет, даже раньше их вызвала моя давняя тревога.

И все их проникает проблема творчества, одно волнение, с которым я, подобно вам, ищу оправдания жизни.

ИЗНАНКА ПОЭЗИИ

МЕЧТАТЕЛИ И ИЗБРАННИК

Кроме подневольного участия в жизни, каждый из нас имеет с нею, жизнью, лично свое, чисто мечтательное общение.

Но здесь распоряжается уже не жизнь, а мы, ее невольники. Здесь уже мы, хотя и молча, хотя и лежа, но можем натешиться над нею вдосталь и, главное, без малейшего риска.

Здесь каждый из нас, из центров вселенной, чувствует себя не только господином жизни, но и ее солнцем, ее единственным, лучезарным и даже как-то неумеренно благотворным солнцем.

И чем ничтожнее моя роль в настоящей жизни, чем бесцветнее самый фон моего существования, тем ярче будет сиять мое сентиментальное, мое щедрое, мое великодушное и прекрасное солнце.

Прочитайте «Белые ночи» Достоевского. Там под видом бедно одетого канцеляриста вас займет один из несомненнейших царей вселенной. И, когда этот безыменный ранним летом пробирается по улицам опустевшего Петербурга, вы непременно отличите его по землистому цвету лица, потерянному взгляду и озабоченно-рассеянной походке. Этот человек любит домà, он дружен со старыми петербургскими домами[1] и молча говорит с ними в томительно-долгий закат жаркого петербургского дня. Но еще больше любит нашу холодноватую белую ночь, и деревянный забор, и ограду церкви, и чьи-то поспешные шаги по рыхлому берегу реки Ждановки.

В жизни этот человек только уступает, и в бескорыстии, в присужденности этих уступок есть для него даже особая, меланхолическая сладость. Его двоюродный брат Дарданелов[2], кажется, несколько позже преподавал географию в уездном училище того города, где судили Митеньку Карамазова, и хотя мать Коли Красоткина не подавала ему определенной надежды, но Дарданелов терпеливо ждал, и Дарданелов был счастлив.

Но тот давний мечтатель еще не был знаком со вдовою чиновника Красоткина.

Он рассказывал свои сны только Настеньке, и Настенька плакала, потому что ей было жаль Дарданелова и жаль самой себя, а главное, потому, что она ничего не понимала в упоении его мечтаний.

Глупенькая Настенька любила только жизнь, а в мечтах ее друга жизни-то именно и не было вовсе, а было только подполье, да еще фразы из какого-то романа, безбожно зачитанного мечтателем, хотя на книге и значилось весьма ясными литерами: «Из книг Антона Антоновича Сеточ-

И. Ѳ. Анненскій

Вторая книга отраженій

Изнанка поэзіи • Бѣлый экстазъ •
Іуда • Гейне прикованный • Проблема Гамлета •
Брандъ-Ибсенъ • Искусство мысли

(съ чертежомъ)

С.-ПЕТЕРБУРГЪ
1909

Титульный лист «Второй книги отражений»

кина»[3]. И зачем только говорил Настеньке ее новый друг о том, что было так хорошо, пока только думалось? И куда же девались те внутренние и чистые слезы, тот восторг беспредметного великодушия, та прелесть безболезненной жертвы, которые он переживал в подполье? Пускай Настенька не видела или не захотела видеть ни бедного содержания снов своего странного приятеля, ни наивной и исступленной эгоистичности его романов, дело в том, что они прозвучали, — и тем осуществились. Мечтателю стало ясно, что конец их уже близок. Настенька думает, что это будет хороший конец, брачный конец. Для нее мечты вовсе не были монархией ее друга, а только грустным его одиночеством. Но Настеньки не распоряжаются жизнью мечтателей. Да и *на что мечтателям счастье*?

Даже ласка, простая женская ласка, и та обходит мечтателей. Зато в их процессе есть какая-то зоологическая стихийная неизбежность.

Мохнатая гусеница, для которой весь мир заключался в зеленой жвачке ее мечтаний, если ее вовремя не раздавили, фатально должна была окуклиться на своем старом мочальном диване под паутиною томительно желтых стен, окуклиться, чтобы потом хоть на какой-нибудь день, но обратиться в бабочку с мертвой головой на белых крыльях. Приезд жениха был только излишней жестокостью. Он мог бы и не петь Настеньке на набережной реки Ждановки «Rosina — Ro-si-i-i-na»[4]. Все равно мотыльку жизни больше дня не полагается. Судьба мотылька не в том, чтобы любить, а в том, чтобы засыхать на пыльном стекле подполья, сжав в почтовый листик свои крылышки и созерцая, и, может быть, не без высокомерия, булыжники темного петербургского двора.

Достоевский рано осудил мечтателя, потому что он его пережил, а главное, потому что мечтатель боится жизни; потому что мечтатель наивен, сентиментален и как-то размякло добр.

Но на мириаду мечтательных червей и сохлых мотыльков жизнь облюбовывает иногда и одного избранника, облюбовывает, если увидит, что это не балаганный царь мечты, а ее безумец, ее мученик. И тогда избранника этого по классической традиции до сих пор называют уже не мечтателем, а творцом, даже изящнее, поэтом, с притязательно книжным *о* в безударном слоге.

Оставляя свободно царствовать мохнатых гусениц, жизнь не знает жалости, когда в мечтательное общение с нею войдет эта печальная особь двуруких.

Мечтатель любит только себя, он чувствует только царя вселенной. Поэт, напротив, беззаветно влюблен в самую жизнь. Поэту тесно в подполье и тошно, тошно от зеленой жвачки мечтателей.

Он хочет не только *видеть* сон, но *запечатлеть* его; он хочет непременно своими и притом новыми словами рассказать, пусть даже налгать людям о том, как он, поэт, и точно обладал жизнью. Высокое и святое *в мечте* становится *в словах* мечтателя пошлым и жалостно-мелким. Наоборот, алмазные слова поэта прикрывают иногда самые грязные желания, самые крохотные страстишки, самую страшную память о падении, об оскорблениях.

Но алмазные слова и даются не даром.

Облюбовав человека, который любит ее не на шутку, жизнь раздразнит его соблазнами, она истомит его, как любовница, то упрямо-ускользающая, то вдруг опьянело-сомлевшая. Хуже: еще до наступления его рокового и любострастного сна жизнь заставит поэта сознать воочию и с болезненною ясностью, что он не только не царь вселенной, но, наоборот, бессильнейшая и ничтожнейшая часть ее же, любимой им жизни, мизинец ее ноги, что он лишь безразличный атом, который не только не вправе, но и не властен обладать поглотившим его миром. И вот в награду за ряд разочарований, может быть, падений, за терпеливо сносимые обиды, покидая наутро постель своего призрачного любовника, жизнь оставляет ему несколько символов. — Прочитай людям эти метафоры, и ты уверишь их, что я точно была в твоих объятиях, уверишь, что это ты заставил меня стать прекрасной и ритмичной, и что эти символы даны тебе в залог нашего будущего свидания. Прочитай им твои метафоры, и завтра, глядя на меня и узнавая меня в твоих символах, люди сами будут повторять, что ты был моим счастливым любовником. Может быть, твоя любовь еще ни разу не была более тщетной, более поруганной, чем в эту ночь. Но утешься. Завтра твое тщеславие будет насыщено завистью твоих друзей и удивлением мохнатых гусениц.

Достоевский рассказал нам про мечтательного червяка. У него же находим мы и ценный комментарий к психологии людей, которые творят. Кто бы вздумал, кажется, искать этого комментария в «Преступлении и наказании», но именно там-то я и прочел те страницы, которые подсказали мне почти все, что я сказал о поэтах выше.

Помните вы, как Родион Раскольников, еще не убийца, но уже болезненно-влюбленный в не дающуюся ему жизнь, уже отравленный мечтой о дерзании, которое должно сделать его господином этой жизни, встречается на Конногвардейском бульваре с пьяной девушкой.

Она, должно быть, девушка очень молоденькая, шла по такому зною простоволосая, без зонтика и без перчаток, как-то смешно размахивая руками. На ней было шелковое, из легкой материи («матерчатое») платьице, но тоже очень чудно надетое, едва застегнутое <...> разорваиное; целый клок отставал и висел, болтаясь. Маленькая косыночка была накинута на обнаженную шею, но торчала как-то криво и боком. К довершеиию девушка шла нетвердо, спотыкаясь и даже шатаясь во все стороны. Эта встреча возбудила, наконец, все внимание Раскольникова.

Он сошелся с девушкой у самой скамейки, но, дойдя до скамьи, она так и повалилась на нее в угол, закинув на спинку скамейки голову и закрыла глаза, по-видимому от чрезвычайного утомления. Вглядевшись в нее, он тотчас же догадался, что она совсем была пьяна. Странно и дико было смотреть на такое явление <...> Перед ним было совершенно молоденькое личико, лет шестнадцати, даже, может быть, только пятнадцати, — маленькое, белокуренькое, хорошенькое, но все разгоревшееся и как будто припухшее <...> а в стороне, шагах в пятнадцати, на краю бульвара, остановился один господин, которому, по всему видно было, очень бы хотелось тоже подойти к девочке с какими-то целями. Он тоже, вероятно, увидел ее издали и догонял, но ему

помешал Раскольников. Он бросал на него злобные взгляды, стараясь, впрочем, чтобы тот их не заметил, и нетерпеливо ожидал своей очереди, когда досадный оборванец уйдет. Дело было понятное. Господин этот был лет тридцати, плотный, жирный, кровь с молоком, с розовыми губами и с усиками, и очень щеголевато одетый. Раскольников ужасно разозлился; ему вдруг захотелось как-нибудь оскорбить этого жирного франта. Он на минуту оставил девочку и подошел к господину.

— Эй вы, *Свидригайлов!* Вам чего тут надо? — крикнул он, сжимая кулаки и смеясь своими запенившимися от злобы губами [5].

Здесь происходит перелом сцены, потому что именно *этим словом «Свидригайлов» осуществил Раскольников мечтательное обладание жизнью.* Найден был разрешительный символ для той мечты-загадки, которая мучила Раскольникова уже много дней подряд. Обладанье жизнью получило эмблему *жирного и женоподобного франта на стойке около пухлого и уже пьяного ребенка.*

Пускай Раскольников возбуждает себя злобой и красноречием, но реальный факт после этого слова уже тает. Жизнь увлекает Раскольникова дальше, как Мефистофель, не давая ему опомниться.

Раскольникову нужно иго, ему мечтается новый, еще не испытанный нарыв на сердце: теперь он уверен, что возьмет жизнь и что эта жизнь даст ему новое слово; а может быть, ему уже мерещится Лазарь [6]... Теперь Раскольников станет наконец и сам той жизнью, которая все уходит от него куда-то. А для этого он пойдет сейчас же к ней туда, в самую гущу, в самую грязь... Он сам станет грязью, если именно этим можно взять жизнь, слившись с нею. *Он убьет эту мечту...* Ведь, в сущности, самую устранимость закладчицы уже давно таят в себе все эти капитальные дома Екатерининского канала с их каютами, притонами, беременными Лизаветами и жуткими подворотнями, где всего несколько ступенек отделяет мечтателя от самого *подлинного, самого непреложного обладания жизнью* в виде топора, который дворник запрятал под какую-то рвань.

Раскольников не был поэтом, но поэтом был Достоевский, и это он не мог не размыкать снедавшей его *болезни творчества* по больным детям своей фантазии; это он не мог не заразить их своею мукой. И лучше всех, кого я знаю по крайней мере, показал нам именно Достоевский, что̀ значит быть влюбленным в жизнь; показал и как она играет, как исступленно тешится жизнь над теми, кто любит ее не скромной и смешной любовью гусеницы, а безумным желанием *раствориться в ней до конца.*

СИМВОЛЫ КРАСОТЫ У РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Поэты говорят обыкновенно об одном из трех: или о страдании, или о смерти, или о красоте. Крупица страдания должна быть и в смехе, и даже в сарказме, — иначе поэт их никогда себе не усвоит. Но с особой охотой поэт *симулирует страдание.* Симулирует, конечно, как поэт, т. е.

творчески, прекрасно, со страстью, с самозабвением, но все же только симулирует. Из похорон элегии не выкроишь. Надо еще вообразить и пожалеть себя в гробу.

Поэзия с ее розовыми слезами и нежной жалостью поэта к самому себе, пускай не реальному, не личному себе, а лишь такому, который с призрачной страстностью готов жить решительно за всех, — поэзия, говорю я, есть в сущности самое яркое отрицание подлинного страдания и жгучего сострадания. Мука не может жить за других, да еще призрачно, потому что сама она вся — тупость, вся — непосредственность минуты: она стонет, скрежещет, она проклинает и иногда покоряется, но всегда только с неделимою и с несообщаемой подлинностью.

Состраданию тоже не до слов. Сострадание не грезит Прометеем на скале: оно должно молча разматывать бинты, пока долото хирурга долбит бледному ребенку его испорченные кости.

И нигде трагическая роль поэзии не обнаруживается с такой яркостью, как именно в изображениях муки. Ведь поэт влюблен в жизнь, ведь он хотел бы разлиться в мире, ведь он воображает, что он и точно стал этим миром, и все это — только иллюзия. *Не поэт стал жизнью*, — наоборот, *жизнь принизилась, сузилась до него*, так часто *смешная* и даже *нелепая*, если сравнишь ее с настоящею. И вот там, где поэт чувствует, как ему кажется, только *чужую муку, на деле* красуется и расцветает лишь один безысходный эгоизм, пусть ни для кого не обидный и даже всех утешающий эгоизм, но столь же чуждый *истинному*, действенному состраданию, как и его тупой и сытый собрат.

Идея смерти тоже всегда привлекала к себе поэтов. И на это есть, по-моему, серьезная психологическая причина, даже две причины.

Дело в том, что страх человека перед смертью глубоко эгоистичен, и уж этим одним он *интимно близок поэзии*. С другой стороны, идея смерти привлекательна для поэта простором, который она дает фантазии. Реми де Гурмон[1] давно уже заметил, что наш интеллект никак не может привыкнуть к обобщению идеи смерти с тою, которая, казалось бы, особенно ей близка, т. е. с идеей небытия (du néant). Здесь поэзия является именно одною из сил, которые властно поддерживают эту разобщенность. Дело в том, что поэт влюблен в жизнь, и таким образом *смерть для него лишь одна из форм этой многообразной жизни. Le néant* получает символ, входящий в общение с другими, и тем самым *ничто* из ничто обращается уже в *нечто*: у него оказывается власть, красота и свой таинственный смысл.

Но всего любопытнее проявление в поэзии *идеи красоты*.

Поэзия возникает из мечтательного общения человека с жизнью. Отсюда понятно, что идея красоты не может оставаться в ней одной чистою идеей. Красота обращается в чувство и в желание поэта и живет в поэзии как нечто гораздо более конкретное, сложное и, главное, более узкое, чем в словаре, чем в мысли.

Стендаль где-то назвал красоту обещанием счастья (la promesse de bonheur)[2]. В этом признании и можно найти один из ключей к понима-

Символы красоты
у русских классиков

Автограф чернового варианта статьи Анненского
«Символы красоты у русских писателей»
(ЦГАЛИ)

нию поэтической концепции красоты вообще. Красота для поэта есть или красота *женщины*, или красота *как женщина*.

Во всяком случае, именно этой красоты мы невольно ищем в поэзии, и как раз в этом смысле красота составляет противовес к идеям муки, самоограничения, жертвы, которые, как мы уже видели, тоже питают поэзию. Жизнь, составляя предел для поэтической грезы и делая ее не только содержательной, но серьезной и глубокой, а главное — живою и заразительной, — эта жизнь как бы заботится о равновесии в душе человека, когда душа воспринимает поэзию. *Отрицательная, болезненная сила*

муки уравновешивается в поэзии силою красоты, в которой заключена возможность счастья. При этом идеи муки и красоты иногда сближаются, и сочетания их вызывают при этом своеобразные символы, но мы не перестаем и тогда чувствовать их исконное противоречие друг другу. В поэзии, как и в жизни, красота и мука не нейтрализуются, — они дают только более или менее интересные сплетения.

II

Мой непосредственный интерес — символы красоты у тех русских писателей, чьи нам особенно милы и важны *слова.*

Всякий раз, как я принимаюсь читать Пушкина, мне кажется, будто этот поэт мыслил о женской красоте лишь эстетически.

Гений чистой красоты [3] положительно слепит меня своим нестерпимым блеском. Но таково бывает только первое впечатление. Через всю поэзию Пушкина проходит в сущности совсем другое, более *жизненное* отношение к красоте. Красота определеннее дружила с его *желанием.* Она *юмористичнее* окрашивала самые *сны* его [4].

Красота для Пушкина была что-то *самодовлеющее* и *лучезарно-равнодушное* к людям. Мимолетное видение, гений чистой красоты, равнодушная природа [5], точащая сияние свое на могилу поэта, — все эти символы не лишены скорбного сознания, что красота живет своей особой и притом непонятною и чуждою нам жизнью и что чем более нужна она мне, тем менее *я* ей нужен. Прибавьте к этому — темперамент поэта: это ненасытное, некрасивое, даже пугающее красоту негритянство, которое сам поэт отлично сознавал и которым он болел (см. его лирику).

Отношение Пушкина к красоте характерно проявилось как в его образных, так и в чисто субъективных его символах.

От Черномора-поэта, влюбленного в красоту-Людмилу и совершенно не нужного ей, его веселой и равнодушной пленнице, и вплоть до самопризнаний в стихах, обращенных к Наталье Николаевне Гончаровой, мы почти всегда видим в поэзии Пушкина или посрамление поэта, или лишь призрачную победу его над красотой.

Онегин был нужен Татьяне только для ее самоопределения. С первой встречи Татьяна стала уже где-то над ним, и только болезненно сознаваемое Пушкиным тщеславие его героя оставляло Онегина так долго незрячим перед исключительной красотой этой девушки. Марина — это, вероятно, самый яркий из пушкинских символов прекрасного *равнодушия,* а Дон Жуан так же далек от обладания последней из любимых им женщин, как и герой «Русалки», который, в конце концов, тоже погибает от чар когда-то соблазненной им девушки. И тут вовсе не возмездие, а лишь особая пушкинская *концепция красоты* в виде *холодной и могучей русалки.* Любовь Пушкина к жене была как бы довершением или, точнее, жизненным осуществлением того взгляда на красоту, который проходит через всю его поэзию. Пушкин так же мало и так же неполно владел этим сияющим равнодушием, этой самодовлеющей и холодной красотой, как и

9*

его герои. И смерть как нельзя более вовремя освободила Пушкина от самого горького из разочарований.

Концепция красоты у Лермонтова характерно разнится от пушкинской. В этой поэзии, наоборот, красота, как одна из форм жизни, являлась прежде всего *вызовом*.

Символы Лермонтова вообще кажутся *тревожными*, и почти всегда в них таится *угроза* и *вызов* сильному или хотя бы только отважному врагу. Парус зовет бурю, Казбек грозит человеку, мцыри борется с барсом. Даже мертвый опричник на снегу *вызывающе-грозен*, и, когда Лермонтов сравнивает его с сосенкой, под смолистый корень подрубленною, нам страшно не потому, что убили человека, а именно потому, что Калашников срубил дерево из священного леса.

Сарказмы Грозного менее пугают нас: напротив, они даже разряжают грозовую напряженность минуты. Красота женщины была для Лермонтова тоже вызовом. Жизнь как бы говорила ему через красоту: «Возьми меня, но знай, что это нелегко и опасно». А он отвечал: «Да, я принимаю твой вызов. Но мне не надо того счастья, которое обещает мне твоя красота».

В «Тамани» вызов особенно ярок. В сущности, там нет даже ничего, кроме этого вызова. Девушка в полосатом платье, а потом в одной рубашке и только подпоясанная платочком, без имени, но с обжигающими губами, вся ускользающая, гибкая, призывная, породисто-страстная, кто она, откуда она, зачем она? Ведь это даже не соблазн, и уж ни тени, конечно, нет здесь самоутешения. А кто увидел бы в Тамани что-нибудь похожее на интригу? Вон Стендаль записывает себе в дневник, что перед свиданием необходимо выспаться.

Вон — подруга чичисбея[6] приходит к нему, сняв все украшения, которые могли бы уколоть ее неопытного любовника; а один из героев Гюисманса[7], так тот, *ожидая свою даму*, никогда перед интересным часом не забывает даже о своевременном удалении возможной помехи в виде подтяжек. Этим людям действительно нечто обещано. Но Лермонтову красота лишь мимоходом бросает вызов, и этого достаточно. В лодке, так в лодке. Только смотри, кобылица, чья возьмет! Вызов таится и в красоте Бэлы, для которой надо украсть и которую надо украсть. А от счастья с Мери Печорин отказывается так же высокомерно, как равнодушен он, бросая в волны свою ундину. Из глубины монастырской кельи красота Тамары бросает вызов Демону. Риск, безумная страсть к наживе, трагедии на почве кровных уз, — все эти конфликты родятся у Лермонтова около красоты. У него она — *одно из осложнений жизни, одна из помех для свободной души*.

Поэзия Лермонтова отзвучала слишком рано, чтобы его мечтательное отношение к жизни можно было назвать вполне сложившимся. По-моему, он не успел даже самоопределиться. Но путь для этого самоопределения поэт выбрал поистине необычный — это был путь смелых. Стендаль дал ему позу, но эта поза не шла к поэту. Французский буржуа наполеоновской формации носил в душе идеал рыцаря-завоевателя, рыцаря-ско-

пидома. Сообразно с этим смотрит Стендаль и на красоту. Влюбленный в Симонетту[8], он не забывает копировать в свой дневник, и со всеми ошибками при этом, ее итальянские записочки. Он как бы заранее учитывает свою победу для своей же будущей славы: вернувшись в Париж, он покажет дневник Фору[9], — et cela sera, peut-être, pour la postérité* *Стендалю красота обещает, действительно, счастье*, а что обещает она Лермонтову? Разве он это знает? Может быть, только смерть. Нет, в Лермонтове жил не наследник серебряных легионов Траяна[10], а разбойник, и притом не столько шотландский, сколько степной русский разбойник, и женщина со своей красотой была для него в этот первый творческий период, по крайней мере, и который только случайно стал и его последним, — женщина была для него, говорю я, лишь *деталью борьбы*.

Когда я читаю в песне о Стеньке Разине, как чествовал он когда-то Волгу персидской царевной, я невольно думаю именно о Лермонтове.

В Гоголе жил ипохондрик, больной аскет. Красота была для Гоголя близка к несчастью. Самая любовь не давала Гоголю особого наслаждения. На его, гоголевской, красоте и, действительно, лежит какой-то отдаленно-дразнящий, но вместе страдальческий отпечаток. Красотой для Гоголя была его Катерина, бледная и обреченная жертва колдуна, это была его избитая панночка, его измученная голодом полячка[11]. Это были олицетворения осиленной и сдавшейся красоты-муки. Поднимитесь ступенью выше, и недостижимую красоту даст вам уже только опий, или она будет сиять на вас с полотна.

Во всяком случае, красота никогда не только не давала, но и не обещала Гоголю счастья. Напротив, он любил ее лишь осиленной и смотрящей скорбно, а не то красота становилась даже только призрачной, такая, чтобы и локонов было не отличить от завитков дыма, красота Улиньки в мечтах курящего трубку Тентетникова[12], такая воздушная, чистая и далекая красота, что она даже не дразнит.

Но едва ли был еще другой русский писатель, который бы с такой полнотой, с таким самозабвением умел уходить под обаяние женской красоты, как Тургенев. Несмотря, однако, на длинную вереницу красивых женщин, которые проходят перед нами в его рассказах и романах, психологический мотив отношения Тургенева к женской красоте крайне однообразен. Если разбойничья песня напомнит вам, как глядел Лермонтов на случайно осиленную им красоту, как он, в сущности, ее презирал, то символ любви Тургенева вы найдете разве в былинах. Среди этих скучных степных сказок, где раздвоенные стихи чередуются бесконечно и томительно, точно покачивания верблюда или люлька казацкого седла, — есть одна, в которой изображается удалая поляница. Богатырь ошарашивает ее раз по разу своей шалыгою подорожной, а красавице чудится, что это комарики ее покусывают. И вот, чтобы прекратить это надоевшее ей щекотанье, Настасья Микулична опускает богатыря и с его конем в свой глубокий карман. Приехав на отдых, она, впрочем, уступила женскому любопытству

---

* И вот это будет, быть может, для потомства (*фр.*).

и, найдя богатыря по своему вкусу, предложила ему тут же сотворить с нею любовь[13]. Конец был печален, но не в конце дело. Богатырь, посаженный в женский карман да еще вместе с лошадью, вот настоящий символ тургеневского отношения к красоте. Красота у него непременно *берет*, потому что она — самая *подлинная власть*. Красота у него обезволивает, обессиливает, *если не оподляет* мужчину тем наслаждением, которое она обещает. И это уже не простое обещание сделать счастливым, как у Стендаля, а тургеневское сознание красотой своей власти, даже более — *наглость властной красоты*. Мужчины — жертвы красоты, все эти любители свежих булок, бригадиры, Санины, Ергуновы[14]... иногда, правда, протестуют, но тогда они платятся за это жизнью, как Аратов[15] или Базаров. Надо ли перечислять красавиц? Иногда они, правда, оставались без жертвы, как Сусанна[16]. Но тогда Тургенев давал им позже второе существование. Сусанна оживала в Кларе Милич и получала-таки наконец свое, хотя бы и после смерти. Кроткая красота у Тургенева нас как-то не впечатляет. Она — бог знает что. Она — живые мощи. Зато Первая любовь кажется царицей и когда ее бьют.

Даже не властвуя, женщина Тургенева всегда смела или, по крайней мере, сильна: такова Лиза, такова Елена[17]. Марианна тоже переживает Нежданова и находит-таки свою дорогу. Умер Нежданов, пошел на каторгу Маркелов, и тогда Марианна, наконец, успокоилась на Соломине, — три жертвы — это уже не так мало для очаровательной девушки с попугаем и идеалами[18].

Власть видел в красоте и Достоевский, но это была для него уже не та пьянящая власть наслаждения, для которой Тургенев забывал все на свете, а *лирически приподнятая*, *раскаянно-усиленная исповедь греха*. Красота Достоевского то каялась и колотилась в истерике, то соблазняла подростков и садилась на колени к послушникам. То цинически-вызывающая, то злобно-расчетливая, то неистово-сентиментальная, красота почти всегда носила у Достоевского глубокую рану в сердце; и почти всегда или падение или пережитое ею страшное оскорбление придавали ей зловещий и трагический характер. Таковы Настасья Филипповна, Катерина Ивановна, Грушенька и Лиза, героиня «Бесов».

Красота всех этих девушек и женщин, но странно — никогда *не замужних*, если красота их точно должна быть обаятельной, — не имеет в себе, в сущности, ничего соблазнительного. Правда, карамазовщина наложила на Грушеньку своеобразный отпечаток, но внешний момент ее характеристики мало удался Достоевскому, да и хотел ли он дать нам почувствовать обаяние Грушеньки? Во всяком случае наружность Грушеньки напоминает скорее паспорт ярославской крестьянки. Лизавета Смердящая вышла куда рельефнее Грушеньки. Зато Настасья Филипповна, Аглая и другие как-то уж слишком великолепны. И при этом они не только сеют вокруг себя горе, но даже сами лишены отрадного сознания своей власти. Это прежде всего мученицы, иногда веселые, дерзкие, даже расчетливые, но непременно мученицы. В женщине, правда, Достоевский красоту все же *допускал* и даже, пожалуй, по-своему *любил*. Но красивые маски мужчин,

как Ставрогин и Свидригайлов, были ему отвратительны и страшны, хо' страшны и совсем по-другому. Если у женщины красота таила чаще все несчастье, рану в сердце, глубокое и мстительное оскорбление, то в му: чине красота заставляла предполагать холодную порочность. Юли Мастакович[19] на елке — вот что такое красивый мужчина в творчест Достоевского. Катерина Ивановна истерической силой своей красоты пог бит Митеньку, но Свидригайлов видит во сне ребенка, которого он оско бил и довел до самоубийства. Красота женщины у Достоевского — э сила, это — угроза, это, если хотите, даже ужас, в ней таятся и муки горе. Но красота мужчины масочна, и за нею всегда ищи или зверств или низкой похоти, она фальшива, она *ненужна*, и потому она разврат

Толстого в молодости редко занимал вопрос о красоте. Только в одн из ранних повестей попробовал он заняться анализом ее обаяния, и т красивая женщина оказалась сильнее «юнкиря»[20].

На этом опыте Толстой тогда и остановился. Только позже, уже н чиная с «Войны и мира», для Толстого красота определилась *в качест хитрого врага.*

«Прикидываясь моей добычей, этот враг хочет меня погубить, но я ра гадал его фортель, и придет время, когда я с ним посчитаюсь». Крас вица Элен поймала Пьера, но медвежонок вырос и окреп в ее объятиях, он от нее ушел. Сама же красавица умерла, и смерть ее была самая безо разная и страшная. После «Войны и мира» добычей Вронского соблазн тельно прикинулась Анна Каренина, но и эта в конце концов оказала осиленной. Был ли то Вронский или она сама? Нет, это вся спутанн ею в угоду страсти и на потеху красоте, спутанная и смятая жизнь на нец возмутилась и толкнула Анну под поезд. Женская красота для То стого должна быть непременно скромной, как фиалка, и прятаться п большими полями шляпы. Красоте в жизни полагается лишь одна мину надежды на счастье, пока шляпа с большими полями и pince-nez * учено склоняются над так и не названным грибом[21]. Не удалось — скрой подурней и оставайся на всю жизнь общей тетушкой, Софи из «Вой и мира».

Удалось — рожай и корми, корми и рожай.

Музыки даже не слушай, один бог знает, что еще может из музы выйти!

Следующий акт в борьбе Толстого с красотой разыгран в «Крейце вой сонате». Его заполняет красивая женщина, убитая за прелюбодеян может быть, даже за одно кокетство; главным же образом и не за п любодеяние, и не за кокетство, а за то, что Толстой с молодости не мо видеть женского стана, обтянутого джерси. Это его каприз, это — ид синкразия великого человека. Наконец, последним фазисом победонос борьбы Толстого с женской красотой являются две «женщины» из ром «Воскресение», одна в публичном доме и потом на каторге, другая ср блестящего общества, в ложе, где она глазами напрасно пытается ск нить облюбованного ею человека к привычному для нее самой акту.

* Пенсне (*фр.*).

ЮМОР ЛЕРМОНТОВА

Мечта Лермонтова не повторилась. Она так и осталась недосказанной. Может быть, даже бесследной, по крайней мере, поскольку Толстой, единственный, кто бы еще мог ее понять, рано пошел своим и совсем другим путем.

Как все истинные поэты, Лермонтов любил жизнь *по-своему*. Слова *любил жизнь* не обозначают здесь, конечно, что он *любил в жизни колокольный звон или шампанское*. Я разумею лишь ту своеобразную эстетическую эмоцию, то мечтательное общение с жизнью, символом которых для каждого поэта являются вызванные им, одушевленные им метафоры.

Лермонтов любил жизнь без экстаза и без надрыва, серьезно и целомудренно. Он не допытывался от жизни ее тайн и не донимал ее вопросами. Лермонтов не преклонялся перед нею, и, отказавшись судить жизнь, он не принял на себя и столь излюбленного русской душой самоотречения.

Лермонтов любил жизнь такою, как она шла к нему: сам он к ней *не шел*. Лермонтов был фаталистом перед бестолковостью жизни, и он одинаковым высокомерием отвечал как на ее соблазны, так и на ее вызов. Может быть, не менее Бодлера Лермонтов любил недвижное созерцание, но не одна реальная жизнь, а и самая мечта жизни сделала его скитальцем, да еще с подорожною по казенной надобности [1]. И чувство свободы и сама гордая мысль учили, что человек должен быть равнодушен там, где он не может быть сильным.

Не было русского поэта, с которым покончили бы проще, но едва ли хоть один еще, лишь риторически грозя пошлости своим железным стихом [2], сумел бы, как Лермонтов, открывать ей более синие дали и не замечать при этом ее мерзкого безобразия. Не было другого поэта и с таким же воздушным прикосновением к жизни, и для которого достоинство и независимость человека были бы не только этической, но и эстетической потребностью, не отделимым от него символом его духовного бытия. Лермонтов умел стоять около жизни влюбленным и очарованным и не слиться с нею, не вообразить себя ее обладателем ни разу и ни на минуту.

О, как давно мы отвыкли от этого миража!

Русский поэт впервые отпраздновал свой брак с жизнью, а точнее, принял ее иго в тот день, когда Гоголь произнес *не без позы* страшное слово *Пошлость*. С тех самых пор жизнь стала для нас грязноватой бабой, и хотя такое сознание бывает подчас и очень обидным, но мы утешаемся тем, что, по крайней мере, у нас у каждого есть теперь теплый угол, куда можно спрятаться, и где разве тараканы помешают умозрению. Теплый угол наш не лишен и сентиментальных развлечений, но особенно донимает нас баба двумя: мы то и дело должны играть с нею или в Покаяние, или в Жалость. И надо отдать нам справедливость, хотя мы и делаем это иногда несколько засаленными картами, но исступленно. Бывают, правда,

и попытки сбить с себя бабьи путы, но баба, хотя и грязновата, а прехитрая.

Недавно у Чехова мы ее положительно не узнали, так она разрядилась и надушилась даже. А кто не читал таких страниц Толстого, которые просто-таки дурманят нас миражем господства над жизнью?

Какая уж тут баба! Ну, право же, Толстой участвовал в творении!

Но, увы! Вглядитесь пристальнее в написанное Толстым и вы с тоскою заметите, что как раз эти-то особо обаятельные для нас страницы своей красотой наиболее разуверяют человека в возможности сохранить свою особость, свою мысль — быть собою, пусть может быть миражным, но единым и несоизмеримым. Нет, — говорят они, — будь конем и бубенцами, будь белой пургой, будь каляным бельем, которое мертво трепыхается сквозь эту пургу на обледенелой изгороди[3], живи за всех, думай за всех, только не за себя, потому что все допустимо, все, может быть, есть и на самом деле, только не ты, понимаешь ли — не ты!

Толстой не мог изобрести для своего буддизма символа страшнее и безотраднее, чем его *труд*. Эстетически этот *труд, им обожествленный*, есть лишь *черный камень Сизифа*[4].

Катайте его, люди, до устали и без устали. Множьтесь, если уж так хотите, но лишь затем множьтесь, чтобы успешнее, т. е. безнадежнее, катать свой камень. Это во всяком случае поможет вам не думать, а главное, поможет каждому из вас не сознавать себя самим собою. Это поможет вам даже примириться с единственным остатком самости, который я еще оставляю вам, т. е. страхом смерти. Да и зачем вам еще *своя* мысль, люди, когда я, *ваш пророк*, один за всех и раз навсегда передал вам *мое великое отчаяние?* Этого ли вам мало?

О, пророк! Магомет оставил своим людям, по крайней мере, черную Каабу[5]. И вот правоверные идут со всего мира к ней: они разуваются, целуют камень, они плачут, но потом все-таки уходят к себе курить наргиле[6] и целовать своих гурий. Но зачем же хочешь ты, о, пророк наш, чтобы мы и молились на черный камень Сизифа и беспрерывно катали его?..

Достоевский болел, и много болел, и притом не столько мукой, сколько именно *проблемой* творчества. Черт все хотел осилить его, раздвоив его *я*: divide et impera*. Юноша Достоевский дебютировал Голядкиным, и почти старик ушел от нас в агонии Ивана Карамазова. В промежутке уместилась целая жизнь, и какая жизнь, но Достоевский все же удалился осиленным.

В Иване последняя карта была бита, и напрасно вчерашний послушник с румяными щеками пойдет еще на поминки есть блины в недрах штабс-капитана Снегирева[7]. Черт сделал свое дело чисто, и Достоевский кончился.

И так исполины боролись; не побеждая, исполины все же успевали вас морочить. Но поистине плачевна была после Гоголя судьба слабых и лишь неумеренно чутких душ.

* Разделяй и властвуй (*лат.*).

Чехов соблазнился перспективой овладеть жизнью на почве своей изощренной чувствительности. Он задумал наполнить эту жизнь собою, населить ее своими настроениями, призраками, все маленькими Чеховыми.

И, господи, как безмерно пуста должна была, вероятно, подчас казаться Чехову его душа, столь легкомысленно и бесплодно размыканная по желтым ухабам Москвы, по триповым диванам, пятнам скатертей, ошибкам телеграфистов и лысинам архиереев![8] Чехов был сластолюбив, и жизнь, защекотав и заласкав его, ушла от него осиленная и неразгаданная, ушла, оставив между его сбитых подушек только свои нежные и раздушенные перчатки. И вот, смутно сознавая, что это что-то да не то, Чехов сжимает в теплой и влажной руке чахоточного эти перчатки, но ему только тоскливо и страшно.

Как странно после всех этих писателей читать снова Лермонтова, особенно прозу Лермонтова.

То ли обещала нам, кажется, эта крошечная «Тамань»? Недаром же Чехов так любил именно «Тамань» и так бесплодно мечтал написать вторую такую же. Сколько надо было иметь ума и сколько настоящей *силы*, чтобы так глубоко, как Лермонтов, чувствуя чары лунно-синих волн и черной паутины снастей на светлой полосе горизонта[9], оставить их жить, светиться, играть, как они хотят и могут, не заслоняя их собою, не оскорбляя их красоты ни эмфазом слов, ни словами жалости, — оставить им все целомудренное обаяние их безучастия, их особой и свободной жизни, до которой мне, в сущности, нет решительно никакого дела. Или в последней сцене покинуть на берегу слепого мальчика, так и покинуть его тихо и безутешно плачущим и не обмолвиться напоследок ни словом о родстве своем с этим одиноким, этим бесполезно-чутким, мистически-лишним созданием насмешливого бога гениев.

Господа, я не романтик. Я не могу, да вовсе и не хотел бы уйти от безнадежной разоренности моего пошлого мира. Я видел совсем, совсем близко такие соблазнительные бездны, я посетил — и с вами, с вами, господа, не отговаривайтесь, пожалуйста, — такие сомнительные уголки, что звезды и волны, как они ни сверкай и ни мерцай, а не всегда-то меня успокоят[10].

Но сила всегда нравится, и, если смешно спорить с прошлым, а тем более звать его — и откуда, я бы хотел это знать, может оно придти, — то иногда им, этим прошлым, трудно не залюбоваться.

Цельность лермонтовской мечты для меня, по крайней мере, обаятельна.

Право же, успокоительно думать, что еще так недавно люди умели любить жизнь, не размыкиваясь по ней до полной выморочности, до того, что у них нет уже ни одного личного ресурса, кроме того, что каждый боится *именно своей смерти*[11]. Так нравятся у Лермонтова эти точно заново обретенные *вещи-мысли*: лицо слепого, паутина снастей, тихо сидящая на берегу белая женская фигура, законность нашего безучастия к тому, о чем мы только говорим, и т. д.

Эти вещи-мысли бывают иногда значительны, но *всегда* и непременно они светлы и воздушны. Вот в чем их обаяние.

И невольно поражают нас эти вещи-мысли после столь обычных и неизбежных теперь вещей-страхов, вещей-похотей с их тяжелой телесностью, навязчивых, липких, а главное, так часто только претенциозных.

Лермонтов понимал, что если он хочет сохранить свое творческое *я*, то не надо идти в кабалу к жизни *всем своим чувствилищем*. Вот отчего для него существовала одна эстетическая связь с жизнью — чисто интеллектуальная.

Брезглив, что ли, был Лермонтов? Только ему всегда нужен был фильтр для той душевной мути, которую мы теперь так часто оставляем бить высоким фонтаном.

Если Лермонтов кажется иногда холодным и эгоистичным, это во всяком случае имеет, по-моему, не только глубокое, но и разумное основание. Дело в том, что постоянное раздумье не было для него стендалевской позой, оно было его самозащитой, это был сознательный противовес печорински-нежной душевной организации поэта.

Люди Лермонтова были только его мыслями о людях. Вы можете отыскивать их сами в жизни, а поэт скажет вам только, что̀ он думает о тех, которых он видел. В Грушницком незачем, в сущности, искать сатиру, тем менее пародию на героя. Это просто мысль, и даже скорбная мысль о человеке, который боится быть собою и, думая, не хочет додумываться до конца! Смерть Грушницкого, во всяком случае, прекрасна. Так не высмеивают людей.

Любил Лермонтов замыкать свои главы мыслью, не сентенцией, а именно мыслью.

Вот вам, например, «Фаталист». Причем бы тут, кажется, мысль и как бы не смириться ей перед тем положением, где она уже решительно пасует. Но мысль для Лермонтова серьезна — она не уступит ни фантазии, ни страху, ни агностицизму смирения.

Она отступит только перед риском, перед действием. А слово найдется для нее хотя бы и у Максима Максимовича.

— Да-с, конечно-с! Это штука довольно мудреная! Впрочем, эти азиатские курки часто осекаются, если дурно смазаны или не довольно крепко прижмешь пальцем [12].

Вас это смущает, вам хочется, чтобы мысль была непременно романтически глубокой. С какой стати? Именно мысль дает окраску и юмору Лермонтова: оттого так и интересна была его редкая проза.

Тамань замыкается юмористически:

Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности?

Вдумайтесь в эти слова. В них нет еще гоголевской *тоски*, Лермонтов не знает ни его *стыдно*, ни его *страшно*, ни его *скучно*. Он решительно чужд болезненной гордыни того юмора, который на словах величается горечью своих афоризмов, а на деле устраивает себе компромиссики с той

же жизнью, то обогревая одного из Башмачкиных, то обнимая одного из Голядкиных.

Лермонтову дела нет ни до Голядкиных, ни до афоризмов.

Все эти гоголевские, столь классические теперь, настроения мало бы сказали его зоркой и иронической мысли. Лермонтов не жалеет других, потому что не умеет жалеть и самого себя, а главное, потому что он сам, Лермонтов, — Печорин, поскольку он — только он, а не мысль — ничтожен и безнадежно сер, — и что он нисколько не сто́ит как *личность*, ни придуманной позы, ни дружеских объятий.

Люблю ли я людей или не люблю? А какое вам, в сущности, до этого дело? Я понимаю, что вы хотите знать, люблю ли я свободу и достоинство человека. Да, я их люблю, потому что люблю снежные горы, которые уходят в небо, и парус, зовущий бурю. Я люблю независимость, не свою только, но и вашу, а прежде всего независимость всего, что не может сказать, что оно любит независимость. Оттого-то я люблю тишину лунной ночи, так люблю и так берегу тишину этой ночи, что, когда одна звезда говорит с другой, я задерживаю шаг на щебне шоссе и даю им говорить между собою на недоступном для меня языке безмолвия. Я люблю силу, но так как вражда часто бессмысленна, то противоестественно и ее желать и любить. Какое право, в самом деле, имеете вы поить реку кровью, когда для нее тают чистые снега? Вот отчего я люблю силу, которая только дремлет, а не насилует и не убивает... Что еще? Смерть кажется мне иногда волшебным полуденным сном, который видит далеко, оцепенело и ярко. Но смерть может быть и должна быть и иначе прекрасной, потому что это — единственное дитя моей воли и в гармонии мира она будет, если я этого захочу, тоже золотым светилом. Но для этого *здесь* между вами она должна быть только *деталью*. Она должна быть равнодушная [13].

БЕЛЫЙ ЭКСТАЗ

СТРАННАЯ ИСТОРИЯ, РАССКАЗАННАЯ ТУРГЕНЕВЫМ

Между тургеневскими девушками есть три, которые стоят особняком. Чистые, сосредоточенные и одинокие, они странно похожи на статуи.

И точно, каждая из них, пережив лихорадочно-сумбурную ночь экстазов и обид, с рассветом вернулась на свой цоколь, а когда художник поднял, наконец, с подушки чадную голову, то из зеленых впадин глины на него глядело лишь какое-то тревожное воспоминание о неоправданной жизни.

Неподвижные лица; цвет кожи и волос, лишенный оттенков и игры — что-то сплошное, матовое или черное; глаза, постоянно и прямо устремленные в глаза собеседника, — глаза, которые в то же время как будто видят что-то другое, чем-то другим озабочены; лоб странно выпуклый — точно каменный; способность обращаться в статую в минуты равнодушия или, наоборот, крайнего отчаяния; застывшее выражение удивленности от сознания полного несоответствия с окружающим — и, наконец, непроницаемая, точно каменная, душа.

Вот черты, которыми обрисовал Тургенев сначала несчастную Сусанну, потом спутницу юродивого из «Странной истории» и, наконец, Клару Милич.

Если вы читали Тургенева внимательно, то вас, наверное, поражала не только жуткая *одинокость* этих девушек, но временами и их несколько тяжелая статуарность, точно иго, от которого они во что бы то ни стало должны и никак не могут освободиться. А между тем не успели мы вместе с Аратовым отдаться Кларе и вместе с Фустовым[1] поверить Сусанне,[2] как эти девушки уже оскорбились своей неудачной попыткой *быть как все* и уходят от нас опять туда же, в зеленую глину, которая одна так покорно и любовно умеет отпечатлеть их нежные формы.

Но я не намерен останавливаться долее на этой любопытной особенности тургеневского творчества. Тем более, что меня занимает лишь одна из его тихо дышащих статуй, та, про которую когда-то он рассказал нам странную историю.

Да и то занимает, не как *мысль* художника, а лишь как его назойливое воспоминание, как беспокойная тень мертвой, которую пришлось-таки успокоить панихидной службой рассказа.

Я хотел бы увериться, что *она*, эта Софи, была именно тою самой дочерью откупщика, который говорил, что «риск—благородное дело». Да

и отчего ж бы не так? Видел же Кропоткин на выходе героиню «Дыма»[3], в тот день еще только что отрешенную фаворитку.

Я хочу себе представить, как осенью 1868 г. из окон своей виллы в Баден-Бадене сквозь частую сетку дождя, в еще не разошедшемся утреннем тумане, Тургенев увидел два пятна случайных пешеходов и как, увидев их, он почувствовал смутную тревогу, — а следом, сами собой и уже не из тумана, а из забытья выплыли к нему два таких же только давних пятна на размытом черноземе, — выплыли милые, зовущие, упрекающие, такие же фантастически-притягательные, как и вся его, отсюда еще более близкая и еще более загадочная, родина.

А следом, как по заказу, пошла для чего-то разматываться перед ним и вся пестрая ткань забытого. И особенно ярко запечатлелась та девушка, которой ему стало когда-то до боли *жалко*.

Он увидел Софи на коленях сквозь щель в переборке постоялого двора; увидел скользкий сапог юродивого, тряпочку в ее красных пальцах... потом бал... лампы, лампы... бирюзовый крестик на черной бархатке и, наконец, опять-таки *ее*, Софи, но такою, как она вышла к нему в первый раз и когда голубое платье падало прямыми складками на ее маленькие ножки.

Мне нужна сегодня не иллюзия вымысла, а вся непосредственность и, главное, вся безусловность *воспоминания*. Как хорошо, если бы ее даже звали Софьей и если бы точно в памяти Тургенева сгорала именно ее, а не чья другая, молодая, серьезная и насторожившаяся жизнь.

И пусть это будет не повесть, а только рассказ, сдержанно-простой и отчетливый и которому не одни годы, но и подлинность его материи придали это его особое меланхолическое обаяние.

В зажиточной дворянской семье, где-то в южнорусской провинции, выросла без матери красивая девушка. Хотя Софи едва минуло семнадцать лет, но ей приходится уже хозяйничать, возиться с младшими детьми, принимать и выезжать.

Она — тоненькая с неподвижными и неровными бровями на детски-пухлом личике, вся молчаливо-внимательная, и у нее привычка держать локти неловко и строго прижатыми к узкому стану. В Софи столько искренности, что первое чувство, которое она пробудила в Тургеневе, когда он ее увидел, была глубокая жалость. Между тем по виду Софи живется хорошо: ее любят, балуют и готовы сватать. Девушку тревожат, однако, особые, совсем недетские мысли, даже не те мысли, которые так часто пробуждаются в ранней молодости.

Софи не фантазирует, она не мечтает и даже не сомневается.

Она бесповоротно додумалась до того, что *надо делать*; не знает только, как ей *найти* этот единственный путь угождения богу. На ее полудетском языке ей нужен *наставник, вождь*, но не затем, чтобы что-нибудь ей толковать, а только чтобы дать живой пример того, чем она хочет быть, и доказать ей, что это возможно.

Идеал Софи это — сказочный царь, который велел себя похоронить под церковной папертью, чтобы как можно больше людей его потом топтало.

Но царь хотел быть таким *не чувствуя*, в мечте, а для Софи мечта — вздор, и она, напротив, хотела бы *чувствовать унижение*.

Самоотверженность, вот — начало веры, а для этого, опять-таки на полудетском языке Софи, — надо *до тла искоренить гордыню*, откуда все зло в человеке. Софи не замечает насмешек. Она будет искать своей правды на балу или в кабаке, где придется, — это ей все равно. А попытки зародить в ней сомнение ее не сердят и даже не волнуют, они просто кажутся ей незанимательными и отскакивают от нее, будто при этом она становится каменной. Дело в том, что собеседник, заговорив с ней о чуде и явлении мертвых, никак не мог понять, что здесь вовсе не одно мнение сталкивается с другим мнением, а мнение натыкается на решимость, мимолетная догадка на неустрашимую жажду веры; ирония хочет помериться с ярким будущим, которое, наполняя душу Софи, заставляет ее лишь *безмерно изумляться*, а вовсе не трепетать даже. Но не все — бальные кавалеры. Софи находит себе и наставника. Это — полусумасшедший бродяга, безобразный и грубый мужик, эпилептик, медиум и юродивый. Ему вовсе не нужно служанки, но Софи становится его служанкой, бросив для этого тайком, может быть даже обманом, семью, свет, привычки и воспоминания. Этого мало. Она, чистая, в глазах грубых людей, среди которых приходится ей водить прозорливца, имеет вид не то его наложницы, не то грешницы, замаливающей прошлое. Но ей все равно — она не смущается ни грязью, ни кабаком, ни кривой хамской усмешкой, ни гнойной раной: она боится только одного — попыток вернуть ее к прошлому довольству. Лицо Софи за два года ее скитаний потеряло свою детскую припухлость. Зато к прежнему задумчиво-изумленному выражению присоединилось другое, решительное, почти смелое «*сосредоточенно-восторженное выражение*».

Когда в конце концов Софи все-таки *вернулась* домой, она затворилась в себе и через короткое время умерла, так и не выходя из своего *молчания*.

Вспоминая о ней, Тургенев (хотя и не от своего лица, по обыкновению) говорит так:

> Я не мог не сожалеть, что Софи пошла именно этим путем, но отказать ей в удивлении, *скажу более, в уважении*, я не мог.

Равнодушный, даже несколько брезгливый тон этого суждения меня радует. Тургенев не сочинил свою героиню, иначе откуда бы взялся у него этот дендизм?

Нет, он действительно знал ту, чья ему припомнилась странная история. Значит, точно она была и водила по кабакам эпилептика в веригах.

Это меня радует, — да иначе, может быть, я не захотел бы и вдумываться в проблему белого экстаза.

В решимости Софи нас поражает прежде всего та форма, в которую она вылилась. Но как раз форма-то и не была случайной. Она имела свой и даже значительный смысл.

Как ни пошла казалась та жизнь, которую изображал Тургенев, но в ней не было именно того, что делает особенно страшной пошлость хотя

бы французской жизни. В ней никогда не было традиционной морали, прилично-сентиментального лицемерия и классовой, буржуазной застылости отношений.

И Софи, и мать ее, и ее бабка, и все знали *одну* веру, веру своих нянек, веру рабынь. Это была вера в божественное страдание, завидное уже тем, что оно *вольное*, а не подневольное, как у всех этих нянек и их присных. Они и молились все на одну и ту же потемневшую икону с медным сиянием и длинными глазами на лице богородицы, которое склонялось к предвечному младенцу, как слишком тяжелая от небесных слез георгина.

И никто, кроме самого безобразного, самого грязного и самого безумного из подобий бога, не имел *больше прав* стать наставником для девушки, искавшей правды перед большеголовым и старчески неподвижным младенцем старой иконы.

Не в том было дело, каким младенца когда-то изобразили, а в том, каким стал он среди молящихся.

Между юродивым и его изумленной рабыней была слишком близкая связь, и шла она через что-то непонятно-отверженное, уродливое и воистину страдавшее.

Да... Но ведь сама-то Софи, как мы знаем, была особенная. У нее не было ни простого сердца, ни рано взятого жизнью в кабалу робкого и темного ума ее няни.

Да и не горе привело ее к иконе. На свое испытание Софи пришла любимая и от «счастливой» жизни.

Объяснение таким образом усложняется. Вы говорите: «у Софи была вера».

То-то, была ли у нее вера? Может быть, и чуда-то она добивалась так жарко именно оттого, что прозревала всю недоступность чуда для своего *закрытого* сердца?

Софи умерла молча, и мы не знаем, сподобилась ли она уверовать, как хотела. Во всяком случае она могла бы нести к алтарю только теософическое изумление ребенка.

«Душ мертвых нет; они бессмертны и могут явиться, когда захотят... Они постоянно окружают нас».

Постойте. Тогда значит... Софи была больная, визионерка? Как знать? Тургенев видел ее только послушной, бодрою и рабочей. Да и что бы объяснило слово *болезнь*?

Тургенев пробует сопоставить правду Софи с другой правдой.

Ответ, может быть, именно здесь.

Он говорит:

«Я не *осуждал* ее, как *не осуждал* впоследствии других девушек, также пожертвовавших всем тому, что *они* считали правдой, в чем *они* видели свое призвание» [4].

Но различие слишком уж глубоко.

Те, другие девушки не только искали правду, но им казалось, что они и нашли ее.

Их *правда* осуществляла *право* других людей на счастье. И только нетерпеливая мечта о *счастье* многих, если можно, так даже всех, и придавала смысл жизни и подвигу «тех девушек».

Но причем же *счастье*, если ищешь понять спутницу юродивого? Я скажу даже более: причем в ее испытании самая *любовь к ближнему*, все равно в форме ли *мистической*, какою выстрадали ее *христиане*, назвав *любовью к богу*, или в форме *метафизической*, какою признают ее *социалисты*, уча нас любить *человечество*.

Бедной Софи нечем было любить бога. Она жила одним изумлением, одной белой радостью *небытия*, о которой людям говорило только ее молчание. И, если экстаз придет увенчать ее вольное испытание, он будет беспредметен, — он будет только холоден и ослепительно бел. Самая идея спасения не была доступна ей, потому что она не знала *вкуса в счастии*, да и очищающая сила страдания, что сказала бы она сердцу, еще не познавшему сладости греха? Но что же остается, наконец, для оправдания этой маяты, этой бессмыслицы? В самом деле, скажите, зачем тряпка с маслицем ражему аскету и зачем искупление ребенку?

Есть еще одна возможность...

Может быть, в изысканном *аскетизме* этой незаметной, этой слившейся с массою подвижницы следует видеть лишь *эстетизм* высшего порядка?

Исканье исключительной, выше наслаждения ею и выше даже ее понимания стоящей Красоты?

На лице Софи рядом с изумлением, которое продолжало на нем оставаться, застыл восторг. И восторг этот она купила *волей*, той самой гордой волей, с которой раньше хотела бороться, как с началом всех человеческих зол.

Вспомните только, как загорелое лицо Софи сделалось решительно и даже смело. И точно. В основе искусства лежит как раз такое же, как и в жизни Софи, обоготворение невозможности и бессмыслицы. Поэт всегда исходит из *непризнания жизни*...

А что вы думаете? Может быть, эта девушка и в самом деле разрешила для себя задачу высшего из искусств, искусства жизни. Она побрезгала взять мрамор, чтобы сделать из него кружево, или жилу, чтобы заставить ее петь, — она взяла материал самый упорный в мире и желанием вытравила из него все, на чем держалась его косность: она выжгла из него ласку и память.

Правда, она не успела кончить. Ее прервали. Она умерла. Но ведь это только деталь. Вслед за одной Софи придет другая, — и из той навозной жижи, по которой первая тащила своего грузного спутника, она, может быть, вылепит бога.

Нет... И этим, увы, не разрешится проблема белого экстаза. Нет искусства, и нет даже вообще искания красоты без единой хотя бы минуты торжества. Искусство всегда эгоистично, — и оно радуется самой живой и непосредственной радостью. Итак, осталась одна *неразрешимость* муки.

Социальный инстинкт требует от нас самоотречения, а совесть учит человека не уклоняться от страдания, чтобы оно не придавило соседа, пав на него двойной тяжестью.

Нет страдания великого и малого, достойного и недостойного, умного и неумного. Все страдания равно справедливы и священны.

Но если *вольное* страдание *сознательно бесцельно*, если оно ничего не ждет ни для себя, ни для других и ничего не выкупает, если оно *просто страданье*, оно удел только избранных.

И только избранные умирают молча, в одиноком изумлении.

ИУДА

ИУДА, НОВЫЙ СИМВОЛ

I. ОБАЯНИЕ ДОСТОЕВСКОГО

Леонид Андреев принадлежит к поколению, воспитанному на Достоевском. Не на том Достоевском, которого когда-то ссылали в Сибирь, а потом держал в кабале Катков [1] и на которого можно было сердиться за «Бесов» или «Дневник писателя», — а на другом, отошедшем ввысь и давно уже лучезарном поэте нашей совести.

Русский писатель, если только тянет его к себе бездна души, не может более уйти от обаяния карамазовщины, как некуда в пустом доме уйти мне от лунного лика и от своей черной тени, зараз и жуткой и комичной.

Описания у Леонида Андреева почти всегда кажутся экзотическими. Это зависит от его манеры писать и своеобразного отношения к жизни природы.

Сцена тоже избаловала его своими эффектами. Но в сущности новому Иуде нечего делать ни с Иудеей, ни с Галилеей. Стоит пробежать несколько страниц из Юшкевича, чтобы почувствовать, что герой новой повести никогда не читал и Великой книги [2]. Эта одинокая душа не знала вчерашнего дня, и если за нею были века, то они ушли целиком лишь на то, что жалобно стонущий ветер гонял ее по степям, как перекати-поле.

Тоска и стихийность Иуды слишком понятны и близки нам, чтобы искать их на Мертвом море, а силу для жизни он черпал не из обетования, а лишь из своей, т. е. нашей же, бог весть откуда налетевшей мечты, уродливо повлекшей за собою у Иуды предательство.

Я говорю, конечно, лишь о концепции Леонида Андреева, а не о библейском или историческом лице, о котором не стоит и рассуждать по поводу измышлений художника.

Но преступник, в котором слились мечтатель и мученик, поруганная и изуродованная жизнью любовь, с которой даже смерть не может снять личину ненависти; месть и предательство, которые неотступно молят о чуде и ненасытимо жаждут собственного посрамления, это ли не тот *я*, которого когда-то учил нас видеть и прощать *в других* Достоевский?

По природе своего таланта Леонид Андреев лишь *изображает* то, что Достоевский *рассказывал*, и внутренний человек заменен у него подобным ему, но внешним; но тем значительнее выходит в повести портрет Иуды:

Одна сторона его [лица] с черным, остро высматривающим глазом, была живая, подвижная, охотно собиравшаяся в многочисленные кривые морщинки. На другой же не было морщин, и была она мертвенно-гладкая, плоская и застывшая; и хотя по ве-

личине она равнялась первой, но казалась огромной от широко открытого слепого глаза. Покрытый белесой мутью, не смыкающийся ни ночью ни днем, он одинаково встречал и свет и тьму; но оттого ли, что рядом с ним был живой и хитрый товарищ, не верилось в его полную слепоту.

Вы видите, что это не столько живописное внешнее выражение, сколько моментальный снимок, сделанный с «внутреннего человека» в тот миг, когда процесс разлада дошел в нем до мучительного безобразия.

Но уже Достоевский и не раз объяснял нам, как в одном гнездилище могут совмещаться обе иудины натуры; и ядовито-колющая и мучительно-раздавленная. Сначала жуткое содружество это было указано нам в человеке из подполья, потом перед нами прошел Фома Опискин, самодур и вчерашний шут, истязатель и страстотерпец, и, наконец, сын Федора Павловича Карамазова и Елизаветы Смердящей олицетворил собой весь ужас той душевной *неслитости*, которая обрекла на предательство и нового Иуду.

Загадка «двух личин», которую Леонид Андреев, даже не пробуя решать, так великолепно *иллюстрировал*, волновала Достоевского всю жизнь.

Это она-то и создала под его пером и вечного мужа[3], и отца Илюшечки[4], и Лебядкина[5], и Ипполита Терентьева[6]. Не только общая характеристика, но и *обрисовка действий* андреевского Иуды сильно напоминает нам Достоевского. *Смесь шута и самодура*, этих столь определительных типов нашей натуры, выражалась в его поэзии двояко: в моменте активном, — давая *выверт*, а в пассивном — *надрыв*.

Вспомните Порфирия и его игру с Раскольниковым: например, подготовленный им «сюрпризик»[7]. В таком же роде был и фокус-покус штабс-капитана Снегирева с деньгами Алеши Карамазова[8]; вывертом является бескапсюльный пистолет Ипполита Терентьева[9], вывертом — бритва в дрожащих пальцах Трусоцкого[10], который никогда не убьет; таковы же бегство Настасьи Филипповны из-под венца и предсмертная записка Кириллова. Но верхушку в этом роде составляет бешеный выпад того же Кириллова, когда за минуту до смерти он вонзает зубы в мизинец Петра Верховенского[11].

Надрыв является у Достоевского то как реакция против *бунта, выверта, фокуса*, то отдельно от них.

Надрыв — это пьяные слезы Мармеладова; надрыв мелькает и в тоскливой побежке спущенного с лестницы Голядкина, и на мокром лице Снегирева, когда с торжеством и испугом оглядывается он на следы своего неожиданного бунта. И наконец надрывом звучат равно: и первое мучительное *ты*, обращенное Сонечкой к Раскольникову, и истерика человека из подполья с ее эротическим разрешением.

По-моему, не только нельзя понять андреевского Иуды, но нельзя на минуту даже поверить, что Иуда — точно человек, а не сплошное риторство, если не толковать его себе именно в этих схемах мысли Достоевского: *выверт и надрыв*.

Возьмите только извивающуюся лживость Иуды и его ненасытную жажду дурачить людей. Разве не кажется вам, когда их то пропускают сквозь себя прозрачные глаза Фомы, то вбирает в себя этот однозвучно-громкий и одноцветно-яркий Петр, что вы не раз уже видели Иуду и у Достоевского, хотя в более скромном и бытовом обличье. Не так ли дурачил Мышкина припадавший к нему Лебедев, или Димитрия и монахов старый Карамазов, или, наконец, Павел Павлович Трусоцкий великолепного Вельчанинова [12]?

А когда Иуда мечтает о дружбе с лучшими и высшими и под покровом ночи надрывается над своей отвергнутой любовью, не вспоминаются ли вам, и с особой назойливостью даже, опять-таки выстраданные Достоевским идиллические и всхлипывающие мечтаньица его замухрышки, размякшего бессонной ночью в жарком одиночестве своего подполья?

II. ИСКУССТВО ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

Но Леонид Андреев и не может и не хочет быть вторым Достоевским. Его рано отравили другие сны.

Он боится судить, потому что ему велели не прощать, а он чувствует, что, начни он судить, и какая-то сила поднимется в нем и заставит и простить и оправдать.

Но Леонид Андреев и заговорил-то, лишь полюбив *то*, чего Достоевский никогда не замечал, — полюбив природу *не-я*, и исполнив это *не-я* мистической жизни. Как от остроглазого страшилища бежал когда-то Достоевский от красоты. Недаром Свидригайлов так пугал его своей масочной, отвратительной красивостью. И вспомните только, чем были для Достоевского чары Грушеньки, на которую смотрят оба Карамазова, или красота Настасьи Филипповны, обнажившая в князе Мышкине больного идиота, наконец, обаяние Ставрогина, которое сеяло вокруг себя только позор и несчастия и так страшно окончилось намыленным шнурком.

У Андреева, наоборот: вся трагедия Иуды заключена, как в зерне, в его *безобразии*. А рядом с этим красоту, пускай всепокоряющую и единственную, видит Леонид Андреев там, где столько вер и вдохновений упивалось и упивается безмерностью добра и правды.

Достоевского интересовал только грех, его волновало одно только «как ты смеешь!», и он хищно следил за путями совести, уча нас распутывать самые сложные узлы страстей и интересов. Это и сделало Достоевского великим повествователем, потому что только серьезный и даже *намеренно некрасивый рассказ* может научить нас разбираться в волнующем хаосе жизни, призванной к ответу.

Но что сделал бы со схемами обвинительного акта, или покаянной молитвы, или даже страстной исповеди Леонид Андреев, если его замучили контуры, светотени, контрасты, сгущения теней и беспокойные пятна? Жизнь души мыслится им чаще всего в тех формах, в которые отлилась окружающая ее природа. Иногда у Андреева не различить даже камень

от человека; но это вовсе не артистическая причуда, а вполне правдивое и серьезное изображение того, что и мы можем иногда почувствовать.

Сила Леонида Андреева в его *ко̀нтурных* сценах. Вот, например, одна из этих «не наших» *силуэтных жизней*.

Речь идет о камне.

Тяжелый, он ударялся коротко и тупо и на мгновение задумывался, потом нерешительно делал первый скачок — и с каждым прикосновением к земле, беря от нее быстроту и крепость, становился легкий, свирепый, всесокрушающий. Уже не прыгал, а летел он с оскаленными зубами, и воздух, свистя, пропускал его тупую, круглую тушу. Вот край — плавным, последним движением взмывал кверху и спокойно, в тяжелой задумчивости округло летел вниз, на дно невидной пропасти.

А вот рядом, тут же, силуэты людей, даже более — силуэты индивидуальностей:

Бросив свой камень, Петр откидывался назад и так следил за его падением, — Иуда же наклонялся вперед, выгибался и простирал длинные шевелящиеся руки, точно сам хотел улететь за камнем.

У Леонида Андреева нет анализов. Его мысли, как больные сны, выпуклы: иногда они даже давят, принимая вид физической работы.

Вот в доме Лазаря, стоя в дверях, Иуда заслушался Учителя. Обаяние Иисуса становится для него столь непосильно ярким, что мысль о предательстве, уже не отклонимом, с этого часа начинает в его душе свою проклятую постройку.

Иуда забрал в железные пальцы всю душу и в необъятном мраке ее, молча, начал строить что-то огромное. Медленно, в глубокой тьме, он поднимал какие-то громады, подобные горам, и плавно накладывал одна на другую; и снова поднимал и снова накладывал; и что-то росло во мраке, ширилось беззвучно, раздвигало границы. Вот куполом почувствовал он голову свою, и в непроглядном мраке его продолжало расти огромное, и кто-то молча работал: поднимал громады, подобные горам, накладывал одну на другую, и снова поднимал...

Чтобы этот кошмар не раздавил Иуды, художник разрешает его тут же прелестью непосредственной жизни, хотя мысль и ее таинственно преображает в будущее:

«И нежно звучали где-то далекие и призрачные слова».

В «Иуде» мало красок. Но тем поразительнее эффекты его выжженностей и обугленностей.

И, когда мы забываемся вместе с ним в каменистом овраге, под тихое западание ночи, нас бесконечно тешит мысль, что одиночества, которого мы так боимся, в сущности, нет, потому что *я* и *не-я*, хотя бы в мечте художника, но могут сливаться бесследно.

И впереди его, и сзади, и со всех сторон поднимались стены оврага, острой линией обрезая края синего неба; и всюду, впиваясь в землю, высились огромные серые камни — словно прошел здесь когда-то каменный дождь и в бесконечной думе за-

стыли его тяжелые капли. И на опрокинутый, обрубленный череп похож был этот дико-пустынный овраг, и каждый камень в нем был, как застывшая мысль, и их было много, и все они думали — тяжело, безгранично, упорно.

Повесть Леонида Андреева насыщена и контрастами, но контрасты эти — только ощутимые, и возникают они непосредственно и даже неизбежно в плывущих дымах его фантазии.

Фома и Иуда глядят; Иуда дружит с Магдалиной; Иуда кланяется перед розовым затылком Анны...

И сколько их еще более характерных! И нет между ними ни логических противоположностей, ни риторских антитез. Зато часто они — лишь безумное или нелепое, иногда даже кощунственное сцепление голосов, жестов, мук, наименее гармонирующих друг с другом.

А прозрачны они до того, что сквозь них не утаится никогда и душа поэта с ее укором и ужасом.

III. ЗАРОЖДЕНИЕ ИУДЫ

Творчество, которое живет приливом непосредственных впечатлений, пользуется обыкновенно одним из следующих двух приемов. Или поэт, точно оберегая мой ум от всякой неожиданности, дает ему только знакомое и привычное. Или же, наоборот, то и дело руша привычные для нас схемы, он тешит меня небывалой группировкой впечатлений и самым неожиданным разобщением содружеств, которые ежедневность и, может быть, даже наследственность приучили меня считать особенно прочными. Летом, в пыльное после обеда <время> с площадки вагона я смотрю на следы внезапно налетевшего дождя; и все, что было черно, становится тогда чернее, а что было зелено — еще зеленее.

А вот босая работница, ступая уверенно и быстро, несет через барский двор на кухню петуха, головою назад и плотно зажав его под мышку.

Я пересказал два случайно припомнившихся мне изображения из «Воскресения» Л. Толстого. Отчего эти обычнейшие из схем в словах художника стали прекрасными? Кажется, Толстой только и сделал, что лаком покрыл кусочек пошлейшего из миров, а между тем для меня это уже не только особый мир, но и *мой* мир, — мало того, это — самая подлинная часть того мира, который нельзя было ни создать, ни понять, ни любить, если бы меня не было на свете.

Теперь откроем «Иуду».

Затолкались, захлопали, застучали другие голоса — точно развязал кто-то мешок с живыми, звонкими голосами, и они попадали оттуда на землю, по одному, по два, целой кучей. Это говорили ученики. И покрывая их всех, стукаясь о деревья, о стены, падая на самого себя, загремел решительный и властный голос Петра.

Вот Иуда смотрит в окно караульни на поругание Учителя:

Поднялся сильный хохот, и Иуда так же улыбнулся — точно чья-то сильная рука разодрала ему рот. Это был *обманут рот* Иуды.

Вот Иуда перед распятым:

...какое подлое сердце у Иуды! Он держит его рукою, а оно кричит: осанна, так громко, что вот услышат все. Он прижимает его к земле, а оно кричит: осанна, осанна!

Здесь перед нами прием творчества, как раз обратный тому, которым мы любуемся у Толстого. Андреев не бережет, а напротив, с особой радостью рушит привычности, а взамен заставляет меня искать в мире новых сцеплений и слитий, наподобие тех, которые так прихотливо слагаются вокруг меня вечером из отовсюду нахлынувших теней.

Иуда весь создан из разрушенных привычностей и не слитых даже, а только уродливо сцепившихся впечатлений. Оба глаза, обе половины лица живут у Иуды по-своему, рука его давит к земле сердце, а чья-то другая рука разжимает в улыбку его обманутый рот. Когда Иуда движется, у него будто целый десяток ног, а ночью мятежные сны, чудовищные грезы и безумные видения на части раздирают его бугроватый череп.

Слушая Христа, Иуда забрал в железные пальцы всю душу, а внезапно вырванный из задумчивости приливом тревоги, восторга и ожидания, он

вздрогнул ...› от испуга, и все у него: глаза, руки и ноги, точно побежало в разные стороны — как у животного, которое внезапно увидело над собою глаза человека.

Но еще страшнее любовь Иуды, о которой пророчит уродливая жадность осьминога:

огромные глаза, десятки жадных щупальцев, притворное спокойствие — и раз! — обнял, облил, раздавил и высосал, ни разу не моргнувши огромными глазами.

И поистине страшен Иуда при первом появлении своем из небытия, из одной возможности.

Эта грязная волосатая нагота, эти мокрые поцелуи и липкие объятия, эта серая груда тела, из которой в тревожных сумерках вдруг высунутся и побегут куда-то руки и ноги, эти мысли-камни в затылке и, наконец, это молчание, столь безнадежно глухое и не отзывчивое, что перед ним казалась бы правдою и светом самая ложь, сказанная человеческим языком, — все эти *животности*, часто не только не оскорбительные, но даже не приметные для нашего тупого или рассеянного восприятия, накопляясь в нежной душе художника, создали там муку, безобразие и неразрешимость Иуды, т. е. *нашу* муку, *наше* безобразие и *нашу* неразрешимость.

ГЕЙНЕ ПРИКОВАННЫЙ

ГЕЙНЕ И ЕГО «РОМАНЦЕРО»

I

Когда при мне скажут «Гейне», то из яркого и пестрого плаща, который оставил нам, умирая, этот поэт-гладиатор, мне не вспоминаются ни его звезды, ни цветы, ни блестки, а лишь странный узор его бурой каймы и на ней следы последней арены.

Я полюбил давно и навсегда не «злые песни» Шумана[1], не «Лорелею» Листа[2], а лихорадочные «Истории» Романцеро.

Когда Гейне писал их, он был уже навсегда прикован к постели и, почти слепой, в своей могиле из 12 матрацев страдал невыносимо и лишь с редкими перерывами от грызущей боли в позвоночнике и судорог.

Жизнь Гейне стала в это время, помимо муки, какая-то «отвлеченная». Лица друзей уже стирались для него узором обоев; любовь приходила, как сиделка, с состраданием, с услугой, забыв о своих требованиях; смех точно прикрывал судорогу; самый поцелуй уже не томил и не опьянял — это был скорее символ, ускользающая мечта, что-то чужое и случайное...

Жизнь... но уже навсегда без простора, недвижная и без неба... Жизнь — готовая уйти гостья... А лес? и его никсы[3] — первые музы Гейне?

Послушайте первую пьесу «Ламентаций»[4].

«Ручей журчит безнадежно, как Стикс, а на его одиноком берегу сидит никса; смертельно бледная и немая, точно каменное изваяние, она кажется погруженною в глубокую печаль. Охваченный состраданием, я хочу подойти к ней, но нимфа быстро поднимается: она только взглянула на меня, — и убегает, а на лице ее ужас, точно она увидела привидение».

Но чем беднее становилась жизнь как восприятие, тем напряженнее искала наполнить окружающую пустоту самая душа поэта. В душной комнате расцветали странные, почти осязательные воспоминания. Фантазия, потеряв свою лесную дикость, обрела взамен ее необычайную, почти болезненную чуткость. Обострилась и ирония; никогда не была она такой злой, ядовитая и богохульная. Музыкальная греза тоже потерпела в душе Гейне резкие изменения, и, конечно, ни разу не подходил он к пределам музыки так близко, как в Nächtliche Fahrt*. Но об этом после. Первая книга «Романцеро» сплошь состоит из пьес, которые скорее всего можно назвать балладами. Казалось бы, что именно к книге «Историй» применимы слова французского критика Гейне, что он «дал нам Легенду веков

---

* Ночной поездке (*нем.*).

при вспышках магния»[5]. Но если вы пристальнее вглядитесь в эту блестящую вереницу призраков, то различите за нею только расширенные ужасом и тоскою глаза больного.

Я люблю «Истории» Гейне, потому что это они когда-то унесли у меня иллюзию поэта-чародея и научили угадывать за самыми пестрыми, самыми праздничными из его риз беспомощную и жалкую наготу.

II

Книгу начинает душа старая, но воспоминанием о своей наивности. Фараону Рампсениту надоел ночной вор. Рампсенит поставил дочь сторожить наследственные сокровища. Но увы! Царевна не сберегла не только дедовских, но и собственного: тем не менее весь ее штат рабынь и евнухов заливается хохотом при виде Рампсенита; фараон пришел в гинекей[6] посмотреть на вора, а унесет оттуда только мертвую руку, которая осталась у царевны от похитителя ее сокровища.

Мудрый царь Египта, однако, и тут нашелся. С самодовольной помпой теперь он сам особым эдиктом вызывает вора, обещая сделать его наследником трона и любезным зятем. Предложение принято, и с тех пор уже ничто не тревожит по ночам сына неба («Рампсенит»). Так все на свете улаживается для людей, если они мудры, т. е. не слишком брезгливы. Увы! Зачем и поэт не захотел в свое время быть тоже Рампсенитом?

Между тем душа поэта уходит досыпать свой сон в Сиаме. Здесь тоже ждет ее забота и даже тревога. У сиамского владыки затосковал его любимый белый слон. Ученый астролог предлагает средство, но довольно странное. Слону надо дать кредитив на Ротшильда в rue Lafitte * и отправить его с первым же мальпостом в Париж, так как там живет теперь монументальная и белокурая красавица, и они со слоном давно уже тоскуют друг о друге (как Сосна и Пальма из «Buch der Lieder»**). И вот Махавасант — имя сиамца, — отпустив астролога с дарами, принимается раскидывать умом и туда и сюда, но, так как царям вообще тяжело думать, то, ни до чего не додумавшись, повелитель засыпает, а возле, прикорнув, ложится и его любимая обезьяна («Белый Слон»). Невозвратимая наивность, жизнь белых слонов, гинекеев, дремлющей пальмы, — и все это сквозь призму старческих воспоминаний, отравленной, больной ночью..

А вот и память первого соблазна.

Спит душа и видит, что она — герцогиня и танцует в пышном замке Дюссельдорфа и будто кавалер ее как-то особенно гибок и ловок. Только ни за что не хочет он снять маски. Но душа... ведь это еще не та душа, которая будет безнадежно рваться в конце книги из пыточного пламени перед мексиканским идолом, — это еще молодая и своенравная герцогиня. Маска спадает... О, ужас!.. Герцогиня спешит в объятия герцога... Пе-

---

* На улице Лафит (*фр.*).

** «Книги песен» (*нем.*).

ред нею — палач по прозванью «Горная шельма». Тактичный герцог спасает положение: отныне ловкий кавалер его жены уже не просто палач, а основатель знатного рода («Шельм-фон Берген»).

Но с этих пор для души уже навсегда закрыт тот спокойный, наивный сон, которым засыпала она когда-то среди поклонов астролога и ужимок обезьяны. Ей предстоит жизнь, т. е. борьба, трудности, риск.

В поле идет бой, покуда там, высоко над падающими, на облачных конях носятся валькирии и поют о том, что нет блага выше власти, ни добродетели, которой бы уступало мужество. Бой кончился. Вот и победитель. Он гордо вступает в город; еще вчера ненавистный гражданам, сегодня он принимается с торжеством; бургомистр подносит ключи от города, дамы, улыбаясь с балконов, сыплют ему цветы, а он, наклоняя голову, отвечает им с горделивой уверенностью («Валькирии»).

Между тем в душе уже проснулся поэт — она идет к побежденным. Теперь она, не отрываясь, смотрит на высокую старуху с длинной лебединой шеей. В сопровождении двух монахов эта старуха с самой зари бродит между трупов по полю, где кончилась Гастингская битва[7].

И вот, наконец, она находит тело убитого короля и, припав к своему мертвому любовнику, покрывает его поцелуями. И на минуту для души вся жизнь ушла в иллюзию одной жаркой ночи. Но вот смолкло детски-набожное пение Эдиты, и больше не веют ее седые космы. Следом ушли и тяжело дышащие монахи с своей холодной ношей («Поле битвы под Гастингсом»).

Остались только вороны, туман и никем не оплаканные трупы, — да с ними одинокая, безысходно-пустынная душа поэта... Хотя бы случайный кров! Вон там вдалеке мигает огонек. Пойдем туда: это в хижине углекопа какой-то печальный рыцарь качает зыбку, качает и поет. Случайно забрел в хижину заблудившийся на охоте король Карл I, и он баюкает своего будущего палача. Шуршит солома, по стойлам блеют овцы; все было бы так мирно, не проблескивай из черного угла топор. Покуда от его угрозы скрипят разве надломанные сосны, но зловещий облюбовал себе совсем другую сердцевину. Ходит колыбель, поет рыцарь, а от холода в спине уже шевелятся спущенные локоны на осужденной голове Стюарта («Карл I»).

Эта и две последующих пьесы «Романцеро»[8] отделяют голову от туловища: мне всегда страшно, когда я их читаю. Точно вся жизнь, все силы ума и фантазии, воли — последним притоком крови отделяли голову Гейне — такую светлую, такую прекрасную, от его умирающего, заживо похороненного тела... Минута, и окровавленный венец должен скатиться с белокурых волос короля. Но ирония, этот зоркий сторож, поднимает багетку[9]... И вот перед нами встает целый сонм обезглавленных, а душе хочется смеяться: ее пьянит светлый смех среди этой небывалой феерии: в Трианоне происходит le lever de la reine*. Весь штат Марии Антуанеты налицо, — и ни одной головы. Ее нет и у самой королевы, и только по-

* Утренний туалет королевы (*фр.*).

тому, конечно, вопреки этикету, она и без завивки. Между тем жизнь идет своим порядком, и все эти фрейлины и гофмейстерины совсем было приспособились к своему безголовью, — да солнце случайно заглянуло в комнату и в ужасе отпрянуло («Мария Антуанета»). Еще шаг, и душа поэта, — все в кошмаре головы, отлученной от тела, — загляделась на плясунью.

О, это совсем Иродиада:

> Ее пляска меня обезумила. Я теряю рассудок.
> Говори, женщина, что должен я тебе подарить?

Ты усмехаешься? А! Понимаю. Гей вы, драбанты, скороходы! Голову Крестителя! Живо!

Отделенная от тела голова — кошмар больного. Но перед нами вовсе не Иродиада, — это другая плясунья; она хочет более живых красот, ее нега должна быть более трепетной, более ощутимой; музыка ее танца требует ноющей скрипки, и чтобы эта скрипка непременно звучала тут же, в самом Париже, ну, пускай хотя бы в Jardin Mabille * Нет, ей никто не дарил головы пророка, этой бедной Помаре, — правда, у нее удивительный выезд, но разве же вы не видите, что лошади везут ее вовсе не au bois **, а в госпиталь и что завтра это пленявшее нас гибкое тело для пользы науки распластают ее же сегодняшние кавалеры? («Помаре».)

Да, распластают — но ведь это будет еще завтра, а покуда разве не ныли сейчас сладострастные струны? Посмотрите, как обаятельна эта свежесть. О, да... Но душе больного эта-то свежесть и кажется страшнее всего, потому что в ней — в свежести — таится и смерть, и разложение. Пусть лучше греза, что-то несбыточное, невозможное... тень, безумие.

И вот душа поэта накидывает капюшон монахини. Перед ее глазами по Рейну в лучах заходящего солнца плывет корабль, и весь он в цветах и зелени лавра.

Среди палубы стоит белокурый и кудрявый красавец, и его затканное золотом по пурпуру одеянье сшито, как теперь уже не шьют. В ногах у златокудрого лежит девять женщин, и все они прекрасны, как мраморные изваяния. А сам он поет так сладко, и лира его звучит так нежно, что песня огнем зажглась в сердце монахини. Горе только в том, что все это: и барку, и певца в локонах, и его муз — монахиня узнала Аполлона — видела здесь только она. И вот, когда корабль исчез за поворотом Рейна, — не стыдясь своего капюшона, Христова невеста бежит, влюбленная, по берегу Рейна, бежит и, останавливая встречных, она говорит, как безумная: «Добрые люди! Где же она, где эта цветущая барка, и кто же глядит теперь на золотистые локоны Аполлона и слушает его лиру?».

А люди — кто засмеется, кто вздохнет, но все проходят мимо, и ни одна душа не может понять безумной.

---

* Саду Мабиль [11] (*фр.*).
** В ‹Булонский› лес (*фр.*).

Наконец сыскался один добрый человек: он расспросил монахиню поподробнее и не только расспросил, но даже постарался рассеять ее сомнения. О нет, она вовсе не бредила. Только это не был Аполлон. Знаю, знаю твоего красавца. Точно, рабби Файбиш обольстителен. Положим не Аполлон, но все же он кантор амстердамской синагоги. Пурпурный плащ? Боже мой... Знаю даже, почем была и материя — по восьми флоринов за аршин; да, матушка! И счет еще не выплачен. Лира? Да, рабби Файбиш играет, между прочим, и на лире, но он предпочитает ломбер... Язычник? О, настоящий — и в этом отчаяние его родителей. Музы? Знаю и муз. Даже дом знаю, откуда он понасажал их в свой плавучий ковчег... Особенно есть там... («Бог Аполлон»).

Пусть этот прохожий — только обезьяна сиамца Махавасанта, но разве же нет в жизни этих ужасающих дублетов? Мало того, разве не вся она, жизнь, — один сплошной дублет к тому, что грезилось нам, когда мы знали ее только по сказкам? Глядите, вот они, людишки, с их расчетами и страстишками... Вы не хотите поверить, что, умирая, они падают... они падают... в... Не поймешь даже сразу, народ ли это такой мелкий или мышата... Когда-то в молодости Гейне любил размах.. Помните любовное признание, написанное по небесному своду, или гроб, куда положат его любовь и его печаль [12]. Но никогда не был он охотником возводить на степень людей разную мошкару — уж скорее свою породу приравнять к мышиной («Маленький народец»).

В самом деле, если в людях нет ни пафоса, ни гения, чем будут для них и особенно в них высшие из наших идей и святейшие из заветов?

Посмотрите на этих двух рыцарей [13]: что осталось в этом глубоком мещанстве от обаяния принципов братства и равенства? Родина, прошлое, будущее, — что такое эти слова теперь для Крапюлинского и многим ли более того для Вашлапского [14]?

Wohnten in derselben Stube,
Schliefen in demselben Bette;
Eine Laus und eine Seele.
Kratzen sie sich um die Wette *.

Вот они сидят перед камином и вспоминают («Два рыцаря»)

Да, хорошо вам — мещанство... А нищета? Камин еще вспыхивает, рыцари дремлют... Что это? Сон? Ожившая греза?

Далеко гремит пустыня от музыки ливийских флейт и рогов, струн и бубнов. Вкруг золотого тельца в бешеной пляске кружатся дщери Иаковли [15], высокоподпоясанные девы. Быстрее... быстрее... и вот безумный танец поднял и подхватил самого Аарона [16], и риза первосвященника мелькает в вихре белых рук и малиновых, смеющихся уст («Золотой те-

* На одной квартире жили,
На одной постели спали;
Те же мысли, те же блохи
Бедных взапуски терзали! (*нем.*).
(Перевод В. Д. Костомарова).

лец»). Золото? Да, вот и Аарон заплясал перед золотом. Но иногда ведь и плясать не приходится. Разве не может золото дать чего-нибудь менее тревожного?... Власть, например, — спокойную, мудрую... кроткую?

Камин вспыхнул и гаснет... дымясь... Нет больше ни вихря, ни музыки... Правда, по стенам еще ходят тени, но скоро не будет и их — воцарится удушливая чернота: это умирает царь Давид и, умирая, передает власть над ними мудрому и набожному Соломону[17]. Давид умирает спокойно, со смешком даже. Улыбаясь, уходит деспот... О, рабство кончится еще не скоро... Одно щекотливое завещание... Есть такой беспокойный генерал, Иоав[18]... Но ты с божьей помощью... И вдруг все исчезло... Старое исчезло? Лес, свежий лес, британский лес... Уф, как славно! как ярко трубит рог! Свобода...

Ричард — Львиное Сердце ушел от австрийцев[19] и чувствует себя так, будто он только что появился на свет и в первый раз видит солнце и небо, впервые дышит полной грудью. Но отчего же, рыцарь, отчего это вдруг ты дал шпоры коню и помчался? Или и за свободу надо платить? («Король Ричард»).

Может быть, любовь? Уйти целиком в одно желание? Сгореть в нем без остатка? Фонтан... турецкая царевна... Азра из Иемена... из того рода, где, полюбив, умирают... («Азра»).

Азра умрет чистым... Но вы, бледные спутники любви... Измена и грех... Та любовь, которая уже перестала светиться сквозь бледнеющее лицо Азры... Загробное воздаяние...

Вот они, Христовы невесты, изменившие своему жениху. Что ни ночь, они должны выходить из своих могил и до самой зари с буковых стульев хора, среди страшно холодной монастырской церкви влагать в старинный напев слова, смысл которых навсегда для них утрачен, покуда давно умерший кистер[20] играет на органе, и тени его рук, сопровождая бессмысленное пение, бешено путают регистры («Христовы невесты»).

И долго просятся бедные призраки из этого холодного мрака, где хуже, чем в могиле, туда, на теплое светлое небо, и так жалобно молят они: «Сжалься, сжалься, Иисусе сладчайший». — А тем временем по Рейну, весь обсыпанный лунным светом, скользит легкий челн, и там виднеются женщины, тоже прозрачные, как и их ладья. Там со своей служанкой на веслах ведет за собою по воде пфальцграфиня Ютта семь своих любовников, которых когда-то она велела утопить, чтобы они не любили других. О, есть ли символ безотраднее, есть ли печальнее даже подбор звуков, чем эта жуткая строка баллады Гейне:

So traurig schwimmen die Toten *

(«Пфальцграфиня Ютта»).

После кошмара загробных воздаяний, после холода лунной ночи и этих грустных пловцов, — посмотрите, они еще плывут; вон, вынырнув по самые

---

* Так печально плывут мертвецы (*нем.*).

бедра из черной воды, они тянут вперед, к ладье, окоченелые пальцы, точно клянутся, — душе нужен трогательный чарующий обман.

И вот медленно движется перед нами во главе своего пышного, своего пестрого, но на этот раз странно безмолвного каравана, последний мавританский царь[21]. Это уходит из Альпухары Баобдил, еще молодой, но уже безутешный. Взъехав на высоту, откуда в последний раз открывается вид на долину Дуэро, царь прощается с Гренадой, которая при закатных лучах кажется ему разубранной в золот и пурпур.

Баобдил задыхается от тоски. Рыдание разрывает ему углы рта, который точно хочет унести отсюда весь воздух родины.

Aber, Allah! Welch ein Anblick! *

В ответ старая царица разражается укорами против бессильной грусти сына. Но зато после этих укоров еще нежней, еще мелодичней звучит над измученным сердцем изгнанника — Гейне пророчество любимейшей из его подруг...

Она не сулит ему ни возврата, ни новой жизни... Да и зачем бы? Она говорит только:

«О, Баобдил, утешься, мой горячо любимый! Из бездны твоей муки уже пробился и расцветает прекрасный лавр. Нет, не один триумфатор, не только венчанный любимец слепой богини, в памяти людей уцелеет и истекающий кровью сын несчастья и геройский боец, который не осилил своей судьбы» («Мавританский король»).

Второй сон, нет, не сон, а скорее предрассветный бред, заставляет ожить на обоях сцену einer posthumen Galanterie **.

Эти обои повторяют узор ковра, который был когда-то искусно вышит Мелисандой. Мелисанда, графиня Триполийская, изобразила на нем себя и рыцаря Жоффруа Рюдель, того самого, которого она нашла умирающим на морском берегу; рыцарь этот никогда ранее не видел Мелисанды, но он любил и пел только ее. И вот теперь по ночам из коврового узора выходят и, бесшумно скользя по комнате, говорят друг другу о своей бессмертной любви эти странные любовники («Жоффруа Рюдель и Мелисанда Триполийская»).

Сердце Гейне, заживо отданного могиле, не могло создать миража любви в меньшем противоречии с условиями, среди которых оно должно было исходить кровью...

Мираж любви, и какой любви, которая, как мысль, должна «huschen scheu» *** в пыльный ковер перед первым лучом зари? Или посмертная слава?.. Да, слава... Но где же залог?.. Где же хоть начало расплаты? И иначе как поверю я, о, нежная, твоей андалузской гитаре? Послушай... Шах, сам шах, великий повелитель правоверных, это живое

* Но что это, Аллах! Какое зрелище! (*нем.*).
** Посмертной галантности (*нем.*).
*** Здесь: робко шмыгнуть (*нем.*).

воплощение веры, красы, всех мечтаний поэта, — обманул Фирдуси. За «книгу царей» было заплачено не золотом, чтобы оно радовало вещему глаза своим пойманным и завороженным блеском, а бледным серебром[22]. О, Фирдуси не нужно царского серебра: поэт роздал его носильщикам да наградил им раба, топившего ему баню. И он ушел в далекий город похоронить там свое разочарование. И послы шаха, когда он вздумал исправить свою ошибку, не нашли в этом городе даже праха Фирдуси («Поэт Фирдуси»).

Но что же осталось поэту от жизни?

Теперь прошлое видится ему, как в тумане. Оно все слилось для Гейне в тумане... ночной поездки. В лодке поехали трое, поехали глубокой ночью втайне, а вернулись уже на заре, и пассажиров было только двое. Одну душу загубили. О, это было сделано не во имя низких побуждений. Как сказать? Может быть, душу даже вовсе не губили, а только дали ей погибнуть... Нет, зачем погибнуть? Наоборот, спастись, сохраниться для какого-то другого мира, вовремя уйдя от позора и греха, от нужды и муки дольнего существования? Да, а все-таки их было трое, а стало двое. И ни каббалистические заклинания, ни пылкий цветущий май, который встречает двоих уцелевших, не могут загладить в их сердцах кровавой борозды: ее провел там заглушенный туманом крик.

Да, вот она, — душа, которая вернулась из ночной поездки, отжившая душа... Воздух горит, земля цветет, но это уже не для нее — для нее было то, что она испытала в эту туманную ночь жизни. И кто из нас не вынесет из жизни хоть одного воспоминания, хоть одного смутного упрека, который хотелось бы забыть... но это невозможно. Кто-то шепчет невнятно, но назойливо... Где третий? Где загубленная душа? («Ночная поездка»).

Глупости... Кошмар... Шелест крови... Если бы еще весь ужас жизни... заключался только в этих упреках... Но что вы сделаете с Вицли-Пуцли? Заправская пытка — вот к чему привела Гейне жизнь.

«Вицли-Пуцли» — самая дико-блестящая, самая злобно-безумная история, которую когда-нибудь сочинил человек, — и при этом ее могло создать только насмерть раненное сердце. Кажется, никогда на палитре не растиралось красок ярче и гуще для изображения страданий.

Муки христиан перед мексиканским идолом, несмотря на колоссальность и уродство обстановки, среди треска и шипения факелов, от которых так мучнисто-белы лица туземцев, упившихся пальмовым вином, — отнюдь не выглядят феерichными — их огнистая красочность до сих пор обжигает кожу.

И вместе с тем ирония все не хочет покинуть пера в сведенных судорогою пальцах Гейне: точно язык высовывает он своей мексиканско-зверской пытке.

И кому же, спрашивается, нужны все эти пытки? Все эти славы, любовные чары и т. п. сгорели... их нет... Что же бы еще? Или мученичество? Как бы да не так...

Сам великий Вицли-Пуцли, глядя на устроенную в честь него оргию, отлично понимает, что это последки, что завтра ничего ему не будет, да

будет ли еще он и сам? Ох, право, не напрасно ли по знаку жреца в красной курте[23] сегодня нажгли и нарезали столько этих бледнолицых европейских обезьян?

Как напрасно? Вот там — Кортес[24] различил в толпе осужденных собственного сына, свое цветущее дитя. Он смахнул с глаз мохнатой рукавицей непрошеную слезу и продолжал молиться с другими...

Неужто же точно не только Вицли-Пуцли — сказка, но некому слушать и этих благородных испанцев; потому что там... ничего нет?

Неужто негодование и ужас, неужто желание отмстить за свою никому не нужную измученность, за все обманы бытия, — это все, что остается исходящему кровью сердцу?

ПРОБЛЕМА ГАМЛЕТА

ГАМЛЕТ

Есть проблемы-капризы, которые, возникнув перед нами, тотчас же притягивают к себе нашу мысль и держат ее плотно, не отпуская. Они похожи на выпавшее из своей ячейки и почему-то совершенно необходимое нам именно в данную минуту имя, которое мы никак не можем заставить себя не припоминать. Бывают между этими проблемами и довольно трудные, но это ни на минуту не колеблет нашей уверенности в том, что кто-то раньше уже решил их, и когда мы наконец найдем разгадку, то самая задача сразу же предстанет перед нами во всей своей досадной ничтожности и унизительной очевидности, точно загадочная тень Наполеона на спичечной коробке.

Но есть и другие проблемы-отравы, и тех никто никогда еще не решил. Они тоже притягивают к себе нашу мысль, только далеко не сразу. Мы можем вначале не различить их даже за приманчивостью убора и в чаду восторга. Но, в конце концов, яд, испаряясь, все-таки окажет свое действие, и проблема станет неизбежной. Тогда мы принимаемся за ее решение с веселой и гордой уверенностью, потому что поэт, который ее задал, околдовал нас своей мнимой близостью. О, первое время мы не скучаем! Возникает теория, другая, третья; символ вытесняется символом, ответ смеется над ответом, *нет* уступает *да*, но чаще, наоборот, *еще бы* уступает *вот как*?

Порою мысль засыпает сытая, самодовольно-успокоенная, и просыпается в лихорадке. По временам мы начинаем сомневаться даже в наличности проблемы. В самом деле, а что если это только *дурной сон*?

Гамлет — ядовитейшая из поэтических проблем — пережил не один уже век разработки, побывал и на этапах отчаяния, и не у одного Гете[1]...

Серию критиков Гамлета открыл Полоний. Он первый считал себя обладателем гамлетовской тайны. Хотя Гамлет прокалывает его случайно, но зато Шекспир вполне сознательно сажает на булавку первого, кто в дерзости своей вообразил, что он языком рынка сумеет высказать элевсинскую тайну[2] его близнеца.

Как ни печальна была судьба первого шекспиролога, но пророчество никого не испугало, и Гамлет благополучно будет дурачить нас даже сегодня.

Тайна Гамлета представляется мне иногда каким-то сказочным морским чудовищем. В сущности, добыча не такая уж неблагодарная не только для охотников, но даже для зрителей охоты: один спорт чего стоит... но и помимо этого. Довольно самого скромного огонька в ак-

тере, — чтобы толпа ротозеев на берегу увидела в воде черный силуэт добычи и принялась рукоплескать.

Гамлет идет и на *червяка анализа*, хотя не раз уже благополучно его проглатывал. Попадался он и в *сети слов*, и довольно часто даже, так что если его теперь выловят, то не иначе, как с остатками этих трофеев. Впрочем, не ручайтесь, чтобы тайна Гамлета, сверкнув нам и воочию своей загадочной серебристостью, не оказалась на берегу лишь *стогом* никуда не годной и даже зловонной морской травы.

II

Желанье говорить о Гамлете и даже не без убедительного жара в наши дни, благодаря превосходным пособиям, легко исполнимо. Труднее поручиться, что спасешь при этом свою лодку, увильнув и от невольного плагиата банальной Скиллы и от сомнительного парадокса Харибды. Только как же, с другой стороны, и не говорить, если человек говорит, чтобы думать, а не думать о Гамлете, *для меня по крайней мере*, иногда значило бы отказаться и от мыслей об искусстве, т. е. от жизни.

Я не знаю, была ли когда-нибудь трагедия столь близкая человеку, как Гамлет — Шекспиру, только близкая не в смысле самооценки и автобиографическом... нет, а как-то совсем по-другому близкая...

Смерть отца, любовные разочарования, маленький Гамлет, назойливость накопившихся в уме сатир и карикатур. Джордано Бруно [3] в Лондоне, убийство Дарнлея [4], судьба Роберта Эссекса [5]... Мимо, мимо всего этого [6]. Шекспир и Гамлет, — где причина и следствие? В сущности, почем мы знаем, да и не все ли нам равно? Две тысячи лет тому назад звезда вела мудрецов и показала им ясли бога [7] — так они думали, теперь мудрецы ведут звезду за своей трубой и приводят золотую звезду к могиле этого же бога, — и так они думают... Для меня Гамлет и Шекспир близки друг другу, как μυριόνοοι — обладатели мириады душ, среди которых теряется их собственная. Для Гамлета, после холодной и лунной ночи в Эльсинорском саду, жизнь не может уже быть ни действием, ни наслаждением [8]. Дорогая непосредственность — этот корсаж Офелии, который, кажется, так легко отделить рукой от ее груди, — стал для него только призраком. Нельзя оправдать оба мира и жить двумя мирами зараз. Если тот — лунный мир — существует, то другой — солнечный, все эти Озрики и Полонии — лишь дьявольский обман, и годится разве на то, чтобы его вышучивать и с ним играть... Но если тень старого Гамлета создана мыслью, то разве может реально существующее вызывать что-нибудь, кроме злобы и презрения, раз в его пределах не стало места для самого благородного и прекрасного из божьих созданий?

III

Разнообразие Гамлетов, я бы хотел сказать даже Гамлета, поразит нас особенно, если из безобидного мира кабинетных анализов мы перейдем к сценическим его толкованиям — в область ярких и ответственных синтезов, откуда нас не убеждают, а с нами играют.

Вот актер в роли датского принца.

Едва успел уйти король из залы представления, как он начинает хлопать в ладоши и безумно хохочет. И зритель в восторге. Но вот тот же актер через неделю, молча проводив злыми глазами красные факелы Клавдия, садится на покинутое им кресло и тотчас же ровным бесстрастным голосом начинает:

Оленя ранили стрелой —

И мы опять-таки захвачены. Вот Гамлет, подавленный ужасом призрака и точно чувствуя, что с этой минуты он навсегда отрезан от всего прошлого, еле влачится за манящей его тенью. А глядите — другой: ведь он же очарован; глядите, он идет, как на первое свиданье, сам он даже стал воздушен, точно призрак: так легки шаги его и музыкальны движения.. Опять-таки и правы, и прекрасны оба, и я хочу любоваться Гамлетом во всей прихотливости шекспировского замысла, где в беспокойной смене проявлений могли узнавать свою мечту и Мочалов, и Барнай, и Сальвини[9].

Но сравнения и сличения Гамлетов решительно ничего не придали бы моему пониманию Гамлета. А лично я, какого бы я Гамлета ни смотрел, всегда рисую себе совсем другого актера, вероятно, впрочем, невозможного ни на какой сцене. О, это не был бы тот ярко индивидуальный Гамлет, который, может быть, даже создан актерами. По сцене мой Гамлет двигался бы точно ощупью. Я себе так его представляю. он не играет. он вибрирует. он даже сам не знает, что и как он скажет. он вдумывается в свою роль, пока ее говорит; напротив, все окружающие должны быть ярки, жизненны и чтобы он двигался среди этих людей, как лунатик, небрежно роняя слова, но прислушиваясь к голосам, звучащим для него одного и где-то там, за теми, которые ему отвечают.

У Шекспира, конечно, нет роли, более насыщенной мыслями, чем Гамлет, нет и столь продуманной и все еще недодуманной, и тем назойливее захватывающей, а может быть, нет даже и более заботливо украшенной. Не один Шекспир, а по крайнему счету *четыре Шекспира* вложили в эту роль самые заветные сбережения: философ — сомнения, остатки веры, поэт — мечту, драматург — интересные сцепления ситуаций и, наконец, актер — индивидуальность, темперамент, ту ограниченность и теплоту жизни[10], которые смягчают суровую действительность слишком глубокого замысла. Многообразная душа Гамлета есть очень сложный поэтический феномен, и ее противоречиям мешает смущать нас не одна, а несколько причин.

Дело в том, что Шекспир так глубоко зачерпнул. нет, не то слово, он докопался до такой глубины. опять не то. он провидел столь тайное, что не мог не отразить словами Гамлета безумия и хаоса души. Несоизмеримость слов с душевными движениями и фатальная лживость их должны были таким образом выступить на свет с особенной яркостью. Кроме того, давно уже стало общим местом, что Гамлет — человек XVI в. В эпоху раннего Ренессанса старое еще не скрывалось за ослепительной яркостью

нового. Но в XVI в. старое мировоззрение выступило вперед, а новизне из мастерской художника, с кафедры проповедника и из кельи ученого пришлось идти в суд, в гильдию, на площадь и пришлось доказывать свою жизнеспособность на деле.

Слова Гамлета глубоки и ярки, но действия его то опрометчивы, то ничтожны и чаще всего лунатичны. Не надо забывать и тогдашних условий драматического творчества. Зрители уже не требовали бога, но они еще требовали героя; они уже забыли мир, как верование, но сценическую жизнь для них все еще составляла драматизированная легенда, и ворота, через которые эта жизнь вступала на подмостки, должны были иметь позолоту и герб. Хитрый Гамлет легенды Бельфоре и витязь Саксона Грамматика[11] не могли не стать наслоениями в сложном составе трагического героя.

Положим, Гамлет Шекспира не вознаградил себя престолом наказанного узурпатора, но он все же должен был притворяться сумасшедшим и проделать свой четвертый акт, который так солоно достался потом Гервинусу[12]. Четвертый акт изображает нам вообще гораздо менее виттенбергского студента, чем хитрого феодала, а если заглянем поглубже, то в Гамлете выступит даже сказочный герой, который вчера еще был среди своих злоключений баловнем природы, чародеем и даже оборотнем.

Наконец, признаем и еще одну особенность «многообразного Гамлета». Лица, его окружающие, несоизмеримы с ним; они ему подчинены, и не зависящий от них в своих действиях, резко отличный даже в метафорах — *он точно играет* ими: уж не он ли и создал их... всех этих Озриков и Офелий?

Я не хочу сказать, что Гамлет имеет только две ипостаси: художника и актера, но я настаиваю на том, что он их имеет. Вот художник среди своих созданий. Еще вчера созвучные с ним, они его тешили. А теперь? Господи! Эта черноволосая... я создал ее, я оставил ее успокоенной избранницей полубога, — ее царственные желания обещали догорать таким долгим и розовым вечером. Да не может же этого быть! .. А эта? Высокая, белая, вся — одно невнятное обещание... ведь она еще вчера не знала, что у нее розовые локти! Я придумал, я полюбил ее слегка угловатой и детски-серьезной... Я верил ей... Постойте... здесь висел другой портрет, а здесь сидел другой человек... Что это за бред? Кто же меня дурачит? И как это я не видел до сих пор, как мелкодушен, болтлив и низок этот старик, созданный мною на роли пожилых придворных и благорожденных отцов... Нет, нет... переделать все это и живее... Разбить формы, замазать холсты, а — главное — тетради, тетради отберите у актеров: что за чепуху они там говорят?..

Именно так относится Гамлет к людям: они должны соответствовать его идеалу, его замыслам и ожиданиям, а иначе черт с ними, пусть их не будет вовсе... Во всяком случае разгуливать по миру с этикеткой — Hamletus pinxit* — это дерзость. Слышите? Да постыдись же ты, ста-

* Гамлет нарисовал (*лат.*).

рая! Что это? Вы говорите, что я убил? Ничего, — это крыса... Да позвольте, ваше высочество, она рухнула тяжело и разбилась. А? Ну значит — статуя... Плохая статуя, бог с ней. Ха-ха-ха. Да о чем же вы? Послушайте-ка лучше, что я видел во сне. Разве не я месил глину для Полония? Принц, посмотрите, это — мертвец... Ах, в самом деле? Ну, жалко... Но к делу! Будем играть, будем творить..

Иногда, и гораздо чаще, мне кажется, что Гамлет — актер, но на свой лад, актер-импровизатор. Играть с ним — сущая мука: он своими парадоксальными репликами и перебоями требует фантазии и от самых почтенных актеров на пенсии. Он все по-своему. Вы хотите, чтобы он убил Клавдия... Ведь так же полагается по книжке? Но что за дело Гамлету до чужой выдумки? Его тешит собственная даже не выдумка, а способность менять выдумки. Актеры твердо выучили свои роли.. Погодите, господа.. десять строчек, только десять строчек... Они никому не снились ранее. Я суфлирую их вам сейчас же, и посмотрите, какой получится эффект из вашей доселе лишь гладкой драмы.. Горацио... смотри, смотри изо всех сил. Не дай притаившейся мыши еще раз утащить сыр. Га... Светите мне! .. А... а... а... Вот он где оказался, еще один актер.. Факелы плывут... Король поднимается... И кто бы мог подумать, что эти господа лицедеи забираются так высоко... Горацио... Ведь этак и я, пожалуй, не прочь в актеры. с розовыми бантами на башмаках. Ведь примут? а?..

На половинный оклад? Отчего же не на полный? Как, нимфа, и ты вслед за ними подбираешь юбки? С богом, невинная девушка, свежая живность... Музыку... музыку... Ба, милейший Розенкранц, вы тоже хотите быть Гамлетом-сердцеведом и импровизатором? Вы — Гамлет, а я — Клавдий? Не знаю... пойдет ли пьеса... А впрочем, попробуем... Что это? Это — флейта. Играть на ней совсем просто... Как, и лгать не умеете? Ни играть на флейте, ни лгать? Мне жаль вас. Прощайте покуда. Так около пояса фортуны? ..

Ха-ха-ха... С богом! Что? Ничего, ничего, ступайте! Как, еще риваль? И вы тоже, почтеннейший, метите в драматурги? Как? Вы были даже актером? Чудесно! .. Говорите, вас убивали на Капитолии? Жаль, что теперь вы не столько Цезарь, сколько старая крыса!.. И знаете что? Не попадайтесь вы мне под руку при зюйд-зюйд-весте... Свежей рыбы? Не хочу. Поручение от королевы? Очень хорошо. — Но позвольте, правда ли, это облако похоже на верблюда... т. е. на горностая... нет, нет... на кита? Благодарю вас. больше ничего. Кланяйтесь да берегите дочь, почтеннейший, дочь берегите... А! Офелия! Нимфа... Нимфа и молится. Чего не бывает.. Помолись же и обо мне, Офелия... Подарки?. Да, вот что! Не припомню что-то подарков... А знаешь, я ведь когда-то тебя любил. Распустилась... заалелась... Вольно было верить, моя милая. Валентинов день [13] бывает только раз в году... А знаешь, что? Ведь ты проснулась сегодня невестой. . Ах, береги себя, моя милая. Да не любил, не любил никогда. Все, Офелия, одинаковы. Ты думаешь, куда мы тебя пригласим... В хлев, в стойло самого грязного

козла во всей Дании.. А ты, Офелия, ты ведь нимфа... Иди в монастырь. Невинность? Так и спасет она, невинность... А слова, Офелия? Разве что может уйти от грязи, которую они разбрасывают? В монастырь!.. Офелия... что? непременно остаться?.. Ну, тогда бери дурака... самого глупого, какого только сыщешь... Холод? холод? Жеманницы вы все, все до одной, вот что! и распутницы... Офелия... Я люблю тебя... Офелия, я сумасшедший... Иди в монастырь, Офелия... Слышишь, в монастырь...

— Наоборот, государыня! Это вы оскорбили моего отца. И как это низко, — то, что вы хотите мне сказать... Наставление в качестве матери? Оставим это, королева... Мне придется сказать вам несколько неприятностей... Что же делать? Ах, господи, опять эта крыса... Мертва, червонец об заклад... Так и есть... оказывается — старый шут... Только-то... Ничего, ничего... Не делайте таких больших глаз... То ли вы видели... да и увидите, пожалуй? Вы узнаете этого полубога? Сказать, что он был вашим... что вашим? Что он был вы, ваша молодость, ваша красота, честь... и что вы сами тогда... теперь... жару, больше жару, принц!.. А главное, не жалейте чувственных красок, метафор распутства, гипербол похоти... пожирнее, милорд!

Хлещите ее, милорд, и в грязь, глубже в грязь... Ага! Что? Проняло? Вот тебе раз! Забирает и вас.. Портрет шевелится. Он выходит из рамки с воплем и мольбой о защите... Волосы ваши стали дыбом. Надо, чтобы мертвого видели вы — один, а эта женщина пусть только замирает, созерцая неведомую причину вашего ужаса... Ну, теперь довольно. сердце ее растворилось... Она больше не любовница... Она — мать. Она жалеет вас, принц... Но нет, королева! Вы готовы, пожалуй, забыть о своем грехе: свое уродство вы непрочь выдать за мою болезнь. Но пульс мой спокоен — послушайте, и речь логична... Мораль теперь, Гамлет, мораль! Вспомни того виттенбергского проповедника в белых воротничках на высокой лестнице церкви, где еще, помнишь, так чудесно выточены собачьи морды из темного дуба.

Как? На все добрые советы, и у вас нашлось одно это жалкое, растерянное, даже жеманное «что же мне делать?»

Что тебе делать. веселая женщина? А вот что —

...влезь на крышу.
Птиц выпусти, сама-ж, как обезьяна в басне,
Сядь в виде опыта в корзину, сбросься с нею
И голову себе сломи!
— А ты знаешь, мать, что я еду в Англию?
— О, как могла я забыть, что это решено...

Ничего, ничего, поедем... Игра все же не кончилась, а в этом и есть главное... наслажденье —

Свесть хитрость с хитростью в упор в одно
мгновенье

Ну, а теперь займемся и этой падалью.

Покойной ночи, мать! — И, в рассеянности или боясь остаться один со своими злыми снами, Гамлет четыре раза под конец сцены желает матери покойной ночи.

Волшебная сцена! Я не назову ее ни жестокой, ни страшной, ни тяжелой, ни даже сильной, потому что, созданная солнцем мысли, она похожа на то, что изображает, не более, чем безвредная тень на остервенелую палку.

Гамлет — артист и художник не только в отдельных сценах. Эстетизм лежит в основе его натуры и определяет даже его трагическую историю.

Гамлет смотрит на жизнь сквозь призму своей мечты о прекрасном. Отец осуществил для него идеал красоты.

Смотри, как этот лик прекрасен:
Гипериона кудри [14]; Зевсово чело;
Взгляд Марса, созданный повелевать; осанка
Гермеса, вестника богов, когда с небес
Слетает он к заоблачным вершинам.
Все в этом облике совмещено; на нем
Оставил каждый бог печать свою, чтоб миру
Дать человека лучший образец [1*].

Зло для Гамлета прежде всего не в том, что заставляет нас страдать, что оскорбляет или позорит, а в отвратительном, грязно-сальном и скотском. Главный аргумент Гамлета против матери есть красота его отца. Именно эта красота давала ему право на счастье, власть, поклонение и любовь... Его убийца, может быть, не столько оскорбил христианского бога правды, сколько помрачил эллинских богов красоты. Идеал красоты отлился для Гамлета в своеобразную форму благородства...

Это — царственный идеал... Его эмблема — кудрявый и румяный феодал, который в сентябрьский полдень засыпает в своем саду на низком дерновом ложе, куда, кружась, падает и золотисто-узорный лист дуба, и лепестки поздней розы, и где он, улыбаясь, подставит доверчивое ухо и шепоту ядовитой белены.

Для Гамлета даже проклятый вопрос *быть или не быть* есть в существе своем лишь вопрос эстетической расценки. Кто знает, а если те злые сны, — заметьте, не серный огонь призрака, а *злые сны*, т. е. нечто созерцательное и лишь красочно-мучительное, — те сны, говорю я, так принизят мой ум, который там может ведь потерять и свою огненную силу, — что самая возмутительная действительность, на которую теперь еще ум мой реагирует, должна быть им предпочтена? Офелия мучит Гамлета, потому что в глазах его неотступно стоит тень той сальной постели, где тощий Клавдий целует его старую мать. Непосредственное обаяние Офелии Гамлет хотел бы свести к ужасу, и чтобы он один, безумный зритель, мог

1* Строки по переводу К. Р.

созерцать из своей потаенной ложи, как в полутемной палате полоумный пасынок короля в компании убийц и мазуриков, шутов, сводней и нищих лицедеев устроил себе кресло из точеных ног фрейлины, которая, пожалуй, и сама не прочь видеть его так близко от своего белого платья.

Офелия погибла для Гамлета не оттого, что она безвольная дочь старого шута, не оттого даже, что она живность, которую тот хотел бы продать подороже, а оттого, что брак вообще не может быть прекрасен и что благородная красота девушки должна умирать одинокая, под черным вуалем и при тающем воске церковной свечи.

Гамлет завистлив и обидчив, и тоже как художник.

Завистлив Гамлет? Этот свободный ум, который даже слов призрака не может вспомнить, так как не от него зависит превратить их в импульс, единственный определитель его действий? Да и как же может завидовать он, столь не соизмеримый со всем, что не он?

Видите ли: зависть художника не совсем то, что наша...

Для художника это — болезненное сознание своей ограниченности и желание делать творческую жизнь свою как можно полнее. Истинный художник и завистлив и жаден... я слышу возражение — пушкинский Моцарт. — Да! Но ведь Гамлет не Сальери. Моцарта же Пушкин, как известно, изменил: его короткая жизнь была отнюдь не жизнью праздного гуляки, а сплошным творческим горением. Труд его был громаден, не результат труда, а именно труд.

Но зависть Гамлета может быть рассматриваема как одна из условностей его индивидуализации...

Хитрый Амблетто легенды, наперсник дальновидной судьбы, обратился в меланхоличного субъекта, толстого, бледного и потливого, который до тридцати лет упражнялся в философии по виттенбергским пивным, а потом попробовал в Эльсиноре выпустить феодальные когти.

Гений Шекспира, поэта и актера, не оставляет нам, однако, никаких сомнений в том, что Гамлет — лицо. И даже чем безумнее толчея противоречий, прикрытая этим именем, тем сильнее для нас обаяние его жизненности.

Итак, Гамлет завистлив...

Кому же он завидует? Спросите лучше, кому он не завидует?

Туповатой уравновешенности Горацио, который не различает в принимаемой им судьбе ее *даров* от ее *ударов*.

Слезам актера, когда актер говорит о Гекубе, его гонорару... его лаврам даже. Мечте Фортинбраса, Лаэрту-мстителю и Лаэрту-фехтовальщику, кончику красного языка, который так легко и быстро движется между свежих губ Озрика, может быть, и его эвфуизму (вспомните письмо к Офелии). Юмору могильщика... корсажу Офелии и, наконец, софизмам, они придуманы не им, Гамлетом.

Гамлет-художник не жалеет Гамлета-человека, когда тот оскорбил красоту.

Шумная риторика Лаэрта и бесвкусие его гипербол так раздражили Гамлета, что он соскакивает в могилу Офелии и готов тут же драться с ее

братом. даже быть засыпанным заживо — что хотите, — только пусть замолчит этот человек. Но через какой-нибудь час Гамлет уже кается: он — больной, он — сумасшедший человек, и только этим можно объяснить, что он не оценил благородной красоты Лаэрта. И, может быть, Лаэрт кажется ему при этом красивее именно потому, что сам он, Гамлет, проявил себя так неэстетично.

Итак, Гамлет символизирует не только чувство красоты, но еще в сильнейшей мере ее чуткое и тревожное искание, ее музыку...

Гамлета походя называют гением; вспомните за последнее десятилетие хотя бы Куно Фишера[15] и Брандеса[16]. Но что же это за гений без специальной области творчества? Если Гамлет гений, то это или гениальный поэт, или гениальный артист.

IV

Страдающий Гамлет? Вот этот так не умещается в поэта. В страдании Гамлета нам чувствуется что-то и несвободное и даже не лунатичное. Страдание Гамлета скучно и некрасиво — и он его скрывает. Содержание пьесы и даже легенды достаточно объясняют нам личную трагедию Гамлета, и я не буду повторять их здесь. Но мне обыкновенно казалось, что Гамлет, красиво и гениально рисуя пороки и легко вскрывая чужие души, точно бы это были устрицы, всегда что-то не договаривает в личных откровениях.

Между Гамлетом и призраком есть неподвижная, но растущая точка. Есть мысль, которая так никогда и не сойдет у Гамлета с языка, но именно она-то должна связывать ему руки: эта мысль делает ему особенно противным Клавдия, болезненно-ненавистной мать, и она же разжигает его против Лаэрта в сцене на кладбище. Дело в том, что поспешный брак Гертруды не мог не накинуть зловещей тени на самое *рождение его*, Гамлета. Недаром же ему так тяжело смотреть на едва заневестившуюся Офелию. Старая Офелия и молодая Гертруда создают в его душе такой спутанный узел, что Гамлет стоит на пороге сумасшествия, а в этом узле, как режущая проволока, чувствуется еще и Клавдий, — не столько убийца, сколько любовник, муж, даже отец, может быть... его отец... Не этот Клавдий, так другой. где ручательство, что Гертруда. если.

Послушайте Лаэрта:

Будь лишь одна во мне спокойна капля крови,
То я подкидыш, мой отец отцом мне б не был,
И непорочной матери чело
Клеймом блудницы прожжено.

(IV, 5, 113 слл.)

Гамлет перед отправлением в Англию загадочно называет Клавдия матерью.

Гамлет

В Англию?

Король

Да, Гамлет.

Гамлет

Хорошо.

Король

Да, если б ведал ты намерения наши.

Гамлет

Я вижу херувима, который их видит.
Итак, едем в Англию. Прощай, мать дорогая!

Король

Нет, Гамлет, любящий отец твой.

Гамлет

Мать. Отец и мать — муж и жена; муж и жена — одна плоть; а потому: мать.
Итак, едем в Англию.

(Уходит.)

(IV, 3, 45 слл)[2*]

Тайна рождения его, Гамлета, решительно ни при чем во всех откровениях призрака. Разве он-то сам мог ее знать, этот доверчивый и румяный феодал, которому еще снились левкои, когда сок белены уже добирался до его сердца.

Некоторый повод к нашей догадке насчет мысли, которая отравила Гамлету существование, — мог подать Бельфоре[17]

Драматург несомненно был знаком с его повестью. Гамлет представлен там ведуном, и вот в Англии он бросил замечание, что у короля рабский взгляд. Король был очень заинтересован словами датского принца, особенно когда перед этим другие слова его, которые казались окружающим столь же безумными, оправдались самым неожиданным образом. Но послушаем рассказ:

Король обратился к матери и тайно отвел ее в комнату, которую запер за собою. Он просил ее сказать, кому обязан он своим появлением на свет. Королева, уверенная, что никто не знал о ее связях и проступках, клялась ему, что только один король пользовался ее ласками. Он же, достаточно уверенный в справедливости слов датского принца, пригрозил матери, что, если она не ответит ему по доброй воле, он заставит ее отвечать силой. И тогда она призналась ему, что подчинилась когда-то рабу, который и был отцом короля Великой Британии. Это и удивило и изумило его. *Но он скрыл все, предпочитая оставить грех безнаказанным, чем подвергнуться презрению подданных, которые, может быть, тогда не захотели бы иметь его своим правителем* (из книги К. Р.)[18].

Слова эти ясно доказывают одно: Шекспир имел в своем распоряжении мотив *мучительной неизвестности рождения* и даже с тем его оттен-

[2*] Перевод К. Р.

ком, что человек, хотя бы и дознался о позорящей его тайне, не разгласит ее, а наоборот, постарается затушить.

Между тем для Гамлета, который смотрел на отца как на олицетворение красоты и доблести, — затуманение этого образа не может не быть страшно мучительным. Не быть уверенным в том, что отец для него точно отец, — это для Гамлета, с одной стороны, ослабление обязательности мстить, а с другой — вечная угроза оскорбления.

> ...А если подлецом кто назовет меня?
> Мне череп раскроит? Клок бороды мне вырвав,
> Швырнет его в лицо мне? За нос дернет? Глотку
> Заткнет мне словом «лжец». Когда б кто это сделал! [8*]

И это не реторика. Это весь ужас прозреваемой возможности.

Что такое мать? Гамлет уходит корнями в Ореста. А для Эсхила *рождавшим* был еще отец, а не мать [19] — τίκτει ὁ θρώσκων.*

Один из последних по времени критиков Гамлета пишет о трагедии его имени следующее:

«В ней есть все, что потрясает, ужасает, трогает и умиляет сердце человеческое: ужасы и злодейство, вероломство и измена, преданность и любовь чередуются в чудных изображениях. Но надо всем этим господствует и всему этому дают смысл и тем увеличивают значение вековечные гамлетовские вопросы. Такова эта трагедия» [20].

Слова Юрия Николаева [21] весьма характерны для суммарного суждения о Гамлете: в них, кажется, есть все, что только можно сказать об этой трагедии, а между тем далеко не всякий читатель и зритель Гамлета ими удовлетворится. Признаюсь, что меня лично Гамлет больше всего *интригует*. Думаю также, что и все мы не столько сострадаем Гамлету, сколько ему завидуем. Мы хотели бы быть им, и часто мимовольно переносим мы его слова и музыку его движений в обстановку самую для них не подходящую. Мы *гамлетизируем* все, до чего ни коснется тогда наша плененная мысль. Это бывает похоже на музыкальную фразу, с которою мы заснули, которою потом грезили в полусне... И вот она пробудила нас в холодном вагоне, на миг, но преобразив вокруг нас всю ожившую действительность: и этот тяжелый делимый нами стук обмерзших колес, и самое солнце, еще пурпурное сквозь затейливую бессмыслицу снежных налетов на дребезжащем стекле... преобразило. во что? То-то во что?

В сущности, истинный Гамлет может быть только — музыкален, а все остальное — лишь стук, дребезг и холод нашего пробуждения с музыкой в сердце.

8* Перевод К. Р.
* Рождает мужчина (*греч.*).

БРАНД-ИБСЕН

БРАНД

Во всяком подневольном сообществе, будь то государство или каторжная тюрьма, — неизбежны и свои властолюбцы.

У властолюбия, кроме профессионалов, бывают и дилетанты, бывают непризнанные гении, неудачники, а нередко и жертвы.

История насчитывает несколько властолюбцев парадоксальных, Посейдон выбивал их своим трезубцем прямо из выжженной скалы, — покуда эти люди без прошлого были, кажется, только стратегами.

Но меня интересует сегодня совсем другая разновидность типа.

Мои властолюбцы не имеют ни гения, ни даже инициативы, это скорее *одержимые*, это — властолюбцы маниаки, и притом не столько трагические герои, сколько страстотерпцы.

Их властность определяется одной идеей — нравственного порядка. Войдя в них извне и уже готовая, в виде слов, эта *идея* мало-помалу выжигает из их сердец все, что ей в помеху, чтобы через самого человека стать кошмаром и наваждением для его окружающих.

Меня интересуют Бранды, люди с широкими плечами и узкими душами, люди, для которых нет смены горизонтов, потому что неподвижная волчья шея раз навсегда ограничила для них мир полем их собственного зрения.

Этих людей, наверное, не выбивал ни из какой скалы Посейдон, но зато их на славу стачал сапожник, дивно пригнав каждого Бранда по его колодке.

Я сказал *идея*, так как у меня не было другого столь же *полного* слова, но магической формуле Бранда далеко до нравственной идеи, которая всего чаще с таким трудом вырастает в душе человека, сначала перепутываясь с другими и пробивая, наконец, их гущу.

У Бранда не идея, у него формула, написанная на орифламме[1]: читайте и поучайтесь. «Будь цельным. Не надо половинчатости. Да или нет».

Получил свою формулу Бранд по наитию, ибо так хотел бог, его избравший.

Но формула — не идея. В идее, пока она жива, т. е. пока она — идея, неизменно вибрирует и взрастившее ее сомнение — возражения осилены, но они не убиты.

Идея слушает врага и готова даже с ним спорить. Ее триумф не где-то позади, а всегда далеко перед нею. Идея его не видит, она только предчувствует свой триумф

Наоборот, орифламма — саркастична и непреклонна: она требует.

Сомнения и протест могут вызвать в ней лишь негодование, в лучшем случае — брезгливое сожаление. А весь блеск триумфа переживается ею бессменно, потому что он весь тут же, в золотом солнце самого знамени.

Вы скажете, ибсеновский Бранд страдает. Но что же из этого и кто же — в поэзии особенно — не страдает? Если у вас умрет ребенок, еще не умевший говорить, то вы будете не только несчастны, а пришиблены его смертью, и будь вы решительно ни при чем в самом случае смерти, вы все же не так-то скоро справитесь с угрызениями своей потревоженной совести. А Бранд — ведь он даже не считает себя убийцей. Библейская формула дала ему Авраама, Исаака и Иегову[2] — и таким образом сняла у него с души все, что заставляет нас мучиться, бессмыслицу факта. Цель найдена — он, Бранд, принес жертву. Он — избранник, и этим все сказано. Бранд не вынашивал своей формулы, и именно потому, что эта формула далась ему слишком рано и даром и что она все-таки ему чужая, пусть после ставшая даже мучительной, — Бранды так всегда нетерпимы к людям.

Истинно терпим стану я, лишь когда на горьком опыте, стезей ошибок и падений, и главное — бесповоротно, я сознаю, что я вовсе не *я*, а только один из *них*, один из *них* и больше ничего. *Любовь к людям* не рождается с нами, она вовсе не одно из капризных настроений и уж менее всего дело темперамента.

Если это — точно любовь к людям, она серьезна и являет присутствие глубокого идейного начала. Пусть люди пошли вовсе не тем путем, который оставил мне, вдобавок к нравственному опыту — одышку и скорбные воспоминания, но я буду любить людей, именно вспоминая, как труден был мой путь. Нас сближает не достижение, а его возможность и, может быть, иногда даже невозможность.

У Бранда нет опыта. Бог знает, пережил ли он сомнения, но следов их нет. Повторяю, он избранник, и этим все сказано. Каждый шаг на пути не сближает Бранда с людьми, как сближает он нас сознанием сомнений, слабости, а наоборот, отдаляет его от них растущим бредом мессианизма. Те же страдания, которые просветляют свободных, уча их состраданию, в Бранде убивают последнее, что еще было в нем нашего, убивают инстинкт, пылкость, неразумное движение души.

Вспомните, как в драме, конечно заранее сговорившись и сменяя один другого, доктор, «вошедший» и Герд начисто выветривают из Бранда все остатки ветхого человека[3]. Но это уже не опыт, это гипноз, а в конце концов Бранду остается одно властолюбие, пусть, как всякая мания, не лишенное своей дозы сладострастия, но в конце концов безрадостное, бесплодное и неразрешимое.

Посмотрим теперь на Бранда-мужа, а потом на сына, не стоит много говорить о Бранде-отце.

Бранд женился на девушке, которая, по его собственному признанию, указала ему на новую цель.

В первый же день указала
Верное творчества поле ты мне,
К небу полет прервала мой,
Взор мой направила внутрь.
(Д. IV, с. 412[1])*

Но роль Агнес все же остается в их союзе только служебной.

Вот какую идиллию рисует Бранд несчастной матери, у которой год назад он отнял ребенка, а сейчас отнимет ее последние воспоминания, отнимет даже не в жертву Молоха человеколюбия — своего идола, а потому что ими она, Агнес, служит другому идолу — своему.

Бранд
Так бы и бросился, Агнес, к нему,
К мощной деснице прижался,
Спрятал лицо на отцовской груди.

Агнес
Если б всегда его видел,
Бранд, ты таким. Не владыкой — отцом.

Бранд
Агнес, *не смею.* Не смею
Дела господня я здесь тормозить.
Должен в нем видеть владыку
Строгого неба, земли судию.
Нужен он слабому веку!
Ты же, ты можешь в нем видеть отца,
В божьи объятья стремиться;
Ты головою усталой прильнуть
Можешь к груди его, Агнес,
Новые силы на ней почерпнуть
Бодрой уйти, просветленной,
Отблеск сиянья его принести
Мне — в мир борьбы в своем взоре, —
Это и значит делить пополам
Радости жизни и горе;
В этом святая суть брака. Один
Силы в борьбе напрягает,
Лечит другая все раны его;
Только тогда эти двое
Истинно телом и духом — одно,
Агнес, с тех пор, как от света
Ты отказалась, связала судьбу

[1*] Перевод Ганзен.

Смело с моею судьбою,
Долг на себя ты немалый взяла.
Я буду биться упорно,
Иль одолею или в битве паду;
Буду и в жар я полдневный
Биться и в холод ночной сторожить;
Ты ж мне любви, ободренья
Полные чаши к устам подносить,
Жажду борца утоляя;
Кротости теплым плащом согревать
Сердце мое под бронею.
Видишь, призванье не мелко твое,
Дело твое не ничтожно.

Чтобы почувствовать всю омерзительность этой идиллии и всю бесчеловечность рацеи, надо представить себе, что ее слушает измученная женщина, у которой, пока она слушает, неотходно лежит перед глазами на еловых стружках гроба озябший ребенок. Надо себе представить, что женщина эта осуждена жить среди своих отравленных воспоминаний без дела, без цели, без интереса, без просвета и что тот самый муж, который предлагает ей подносить ему, борцу, плащи и кубки, сам в силу принятой им на себя жестокой миссии и вполне сознательно ограничивает свое отношение к ней тем, что бередит ее рану.

Да и на кой черт, спрашивается, ему, Бранду, бальзамы, если бы она и приносила их, эта так нелепо и безрадостно оплодотворенная им женщина?

Отношения Бранда к жене поистине страшны — Бранд мучит ее, как свою вещь; мучит, потому что кощунственно или лицемерно забыл о двух душах, которых не может и вовсе не должна сливать «единая плоть» апостола [4].

Но в отношениях Бранда к жене нет, по крайней мере, цинизма. Но зачем нужно Бранду, чтобы коснеющие губы его умирающей матери отказались от всего, что еще согревало этой старухе остаток ее бессолнечной жизни?

Подумать только — ведь стоило ее замерзающему языку метнуться немножко иначе, стоило только серному огню лишний раз пахнуть на умирающую — и без всякого просветления, без тени раскаяния, ее бы ожидало спасение в виде Бранда, который поспешил бы к ней с улыбками и телом своего бога.

Религия Бранда есть только небесная проекция его мучительного властолюбия, его взбалмошной веры в свой мессианизм.

Бог для Бранда — Иегова. А его Христос не столько бог Нового завета, сколько ветхозаветная жертва. И при этом хуже всего, что никакого Иеговы, в сущности, пожалуй что и нет, — а просто он нужен «для слабого века» — уж, право, не знаю, в качестве чего, судьи ли или угрозы?

Христианская цивилизация?

Гуманность?

Гуманность — вот бессильное то слово,
Что стало лозунгом для всей земли,
Им, как плащом, ничтожество любое
Старается прикрыть и неспособность
И нежеланье подвиг совершить;
Любовь трусливо им же объясняет
Боязнь — победы ради, всем рискнуть.
Прикрывшись этим словом, с легким сердцем
Свои обеты нарушает всякий,
Кто в них раскаяться успел трусливо.
Пожалуй, скоро по рецепту мелких,
Ничтожных душ все люди превратятся
В апостолов гуманности. А был ли
Гуманен к сыну сам господь отец?
Конечно, если бы распоряжался
Тогда бог ваш, он пощадил бы сына,
И дело искупления свелось бы
К дипломатической небесной «ноте»,

Евангелие прошло мимо Бранда; может быть, он отбросил или сжег его, как вредное, вместе с тою частью сердца, которая мешала простору его мессианской идеи?

Да и в самом деле, формуле цельности решительно нечего делать с теми очаровательными поучениями Христа, которые так часто прикрывали женственную нежность его всепонимающего сердца.

«Не мешайте детям, потому что, кто сам не станет как ребенок, тот не войдет в царство бога»[5]. — «Не упрекайте эту женщину за то, что она льет мне на ноги драгоценное миро...»[6] — «Пусть тот, кто чувствует себя без греха, первый бросит камень в осужденную»[7]. — «Не человек для субботы...»[8]

Во всех этих случаях чувство, минута кажется нам теперь еще необъятнее, чем общее выражение чувства. Но разве мог понять *живого* Христа мученик формулы и неверующий священник?

II

Есть старая сказка о ваятеле, которому удалось оживить свое изваяние[9]. И когда в его создании загорелась чуждая ему и совсем другая душа, то он обрадовался, потому что он любил свою статую. Я никогда не мог читать этой сказки без глубокого уныния. И в самом деле, никто не произнес более сурового приговора над искусством. Неужто же, чтобы обрести жизнь, статуя должна непременно читать газеты, ходить в департамент и целоваться?

Помню, в одну золотую осень, в Генуе[10] несколько довольно-таки безотрадных часов я бродил по белым колоннадам местной усыпальницы,

среди покойников первого класса. Положительно, нет в мире музея буржуазнее и кичливей этой усыпальницы.

Мрамор увековечил там не только носы и бородавки героизированных купцов, но даже покрой платья и кружевца у шеи их буржуазок, уступая местами лишь грубой слащавости эмблемы в виде каких-нибудь крылышек у рахитического ребенка. Во всяком случае, искусство — если и в этих пародиях надо видеть искусство — служит на итальянском кладбище самым низменным целям, потому что чек на лионский кредит обеспечивает там бессмертие не мысли художника, а рединготу заказчика.

Совсем по-другому живет настоящая статуя. Может быть, лет десять тому назад в одном из ярко освещенных майским солнцем павильоне Трокадеро вы видели белый дольмен роденовского Бальзака...[11] О, там не было вашей души, той дорогой иллюзии влажных губ и теплой кожи, которую столькие считают еще жизнью и смыслом изваяния. Из каждой складки халата, с каждой впадинки закинутого лица на вас глядела *только властная загадка гения*. Это был не сам Бальзак, а трепетная мысль художника о Бальзаке, но при этом эта мысль обладала волшебным свойством казаться вам вашей мыслью, а мне моей.

Тем-то именно и велик художник, что, творя, он забывает о своей чувствительной и пульсирующей коже и сознает лишь свою космическую духовность, гордясь и смущаясь перед ответственностью за случайно вспыхнувший в нем гений.

А все же люди не так-то охотно освобождаются от желания согревать своих мраморных Галатей. Когда я только что сердился на Бранда, что я делал, в сущности, если не играл в куклы, нет, хуже — забывал, играя в куклы, что я играю в куклы? Я был недалеко даже от того англичанина, который — правда, лет сто тому назад, — послал вызов Шлегелю за его непочтительную догадку о нравах Офелии[12].

Исправлять эту ошибку, пожалуй, уже поздно, но теперь, когда ноги мои подламываются от усталости, мне кажется, что я нашел бы и настоящую дорогу.

Ведь, в сущности, с Брандом не было даже и особого интереса играть. Надо сознаться, что Бранд — плохая кукла, хотя и густо размалеванная. Даже не верится как-то, что Ибсен замышлял его раньше в эпической форме[13]. Главное, Бранд так мало обдуман психологически. Разве сходство с матерью — наследственность: в обоих та же бессолнечность и то же упорство маниаков?

Но Ибсен, кажется, нисколько и не скрывал от нас символичности своего Бранда.

Прежде всего отделаемся от одного предрассудка. Не стоит искать в Бранде северного неба. Может быть, оно там и есть, но, во всяком случае, едва ли оно там интересно. Одержимость Бранда уже жила когда-то в тропическом лесу — ею болела нежная Дамаянти[14]; в суровом призыве Бранда тоже незачем видеть отражение металлической ряби фиорда, и вовсе не навислость горных снегов символизировалась его угрюмой угрозой.

Бранды спускались гораздо южнее и в Женеву, и во Флоренцию[15], их родиной было, пожалуй, даже африканское побережье, если можно искать духовной родины аскетизма где-нибудь помимо впервые вспыхнувшей в двуруком фатальной уверенности, что он бессмертен.

Ибсен не особенно церемонился с Брандом. Бранд героичен до лубочности, до приторности, и, право же, нам иногда страшнее за Рокамболя[16], чем за Бранда.

Но, может быть, именно то-то и пленительно в Бранде, что Бранд не боится быть временами психологической бессмыслицей, что мы-то судим Бранда, мы-то удивляемся ему, мы-то из-за него копья ломаем, а хитрый норманн знай себе посмеивается.

И мне сдается даже, что я вижу, как широкая улыбка раздвигает его лицо между навислыми ушами его моржовой шапки.

Но в чем же эта обаятельность пьесы?

Из-за чего же, в конце концов, мы так охотно прощаем не только Бранду, что он Бранд, но самому Ибсену его аптекарские рифмы — помните: quantum satis * и caritatis **, да еще два раза — так понравилось? —

Господа, вспомните, когда был написан Бранд[17]? В 1862 г. — Ибсен к этому времени не был юношей — ему стукнуло 33 года, но он еще помнил молодость и, может быть, только тогда свел с ней окончательные счеты. Бранд пленяет нас именно как символ необъятной шири будущего, как последний порыв категорической и безоглядной молодости.

Забудьте на минуту, что Бранд только Бранд. Смотрите сквозь него. Добивайтесь только его смысла, его символической сущности, наблюдайте, как лихорадочно ищет воплотиться мысль самого Ибсена, которая так долго таилась в потемках души, — и вот на нее глядит солнце сознания. Вглядитесь хорошенько; ведь это уж не Бранд лишает умирающую мать причастия — «кайся, мол, старуха. А помнишь ты, старуха, что ты делала тогда перед неостывшим трупом моего отца?»

Нет, это говорит Ибсен, безжалостный к прошлому, неумолимый перед всем, что отживает. Пусть оно примет мою веру, это прошлое, или идет к черту — туда ему и дорога. Проклянет? Пускай. Все равно мне не избыть его мерзкого наследия. Постойте, — уж будто это только Бранд думает, что Иегове так нужен его маленький Альф[18] и сам он, Бранд?

Нет, господа, это Ибсен вспоминает о времени, когда он пробовал сталь своих мускулов; это он упивается на снежном просторе зоркостью своих глаз, — это ему, Ибсену, так не терпелось тогда вызвать на борьбу весь мир — и мир-то был такой малюсенький — фогт, пробст да кистер[19] — только и всего. А у него-то, у Бранда-то, в груди что было сил.. дыханья-то было сколько. О, до Джон Габриеля оставалось еще так много времени. Тот вон на садовой скамейке задохнулся и помер[20], а Бранд и с лавиной еще разговаривает.

Вы спрашиваете, зачем Бранд убухал материнские деньги на церковь, которую тотчас по ее окончании он не мог не возненавидеть? Ведь по-

* Достаточно (*лат.*).
** Милосердием (*лат.*).

нимал же он, наконец, куда клонится дело? То-то вот куда? Зачем? А Ибсен зачем тратил силы на свои стихотворные пьесы?

Кантата, золотые литеры имени Бранда! Все это было. Ибсен, тебе не страшно, тебе не совестно? И вот он бежит. Бранд бежит... Куда? Куда? А разве он это знает? Туда, где высоко и где красиво; туда, в горный, в ледяной храм, где служит старый и седой священник в глазетовой ризе. А с ним, со своим Брандом, идет и легкая, уже осужденная, но все еще трагически-властная мечта его пережитой юности — его безумная Герд — единственная женщина, которую любил поэт своей безрадостно-снежной любовью.. Постойте... а эти тысячи людей... Он, кажется, обещал вам чудо.. Что это? Кровь? Или они вернулись и грозят опять? Нет, слава богу, они уже там, с теми... Один... Герд... Смерть... Плохая рифма.. Последние стихи.

С Брандом Ибсен пережил свой Ветхий завет. Это его-то и засыпало лавиной, этот Ветхий завет. От запрещений и требований поэт уходил к сомненью и раздумью. И Бранд умер на самой грани между задором осужденья и скорбью понимания.

ИСКУССТВО МЫСЛИ

ДОСТОЕВСКИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИДЕОЛОГИИ

П. П. Митрофанову[1]

Метафора расцвета как-то вообще мало вяжется с именами русских писателей. Да и в самом деле, кто скажет, что Лермонтов или Гаршин ушли, не достигнув расцвета, или о восьмидесятилетнем Льве Толстом, что он его пережил? Все наше лучшее росло от безвестных и вековых корней.

К Достоевскому особенно неприменимо слово *расцвет*. Может быть, как раз в «расцвете» он считал острожные пали[2].

Но есть и в творчестве этого романиста *поворот*; только это не каторга, а 1866 год, когда вышло в свет «Преступление и наказание». Как раз в этом романе впервые мысль Достоевского расправила крылья. Из толчеи униженных и оскорбленных, от слабых сердец и прохарчинских бунтов, от конурочной мечты и подпольной злобы писатель выходит в сферу — или, может быть, тоже толчею? — высших нравственных проблем. Именно к этому времени настолько перегорели в его душе впечатления тяжелого опыта, что он мог с художественным беспристрастием волновать читателей идеями правды, ответственности и искупления. Ни раньше, ни позже 1866 года Достоевский не был и тем чистым *идеологом художественности*, который создал «Преступление и наказание».

Правда, там есть и Лужин, и Лебезятников, но мысль, давняя злобная мысль подполья, еще не успела вырастить из этих зерен белены Карамазовых.

В косой желтой комнате, правда, уже читают о воскрешении Лазаря, но Алеша Карамазов, пожалуй, еще даже не родился, а Дунечка только грозит развернуться в Настасью Филипповну. В романе есть ужас, но еще нет надрыва.

Как роман «Преступление и наказание» по своей художественной стройности остался у своего автора непревзойденным. В нем есть настоящее единство, в нем есть не только *сжатость*, но и *центр*. И начало в нем есть, и конец, и притом эти части *изображены*, а не просто передаются летописцем. Мучительному нарастанию июльской недели[3] не помешали скучные отступления «Подростка» и «Карамазовых»; и роман не загроможден, подобно «Идиоту», вставочными сценами, в которых драма так часто у Достоевского не то что получала комический оттенок, а прямо-таки мешалась

с водевилем. Наконец, роман этот не поручается и одному из тех излюбленных Достоевским *посредников*, которые своей очевидной ненужностью местами компрометировали даже «Бесов». Правда, и в «Преступлении и наказании» есть тоже посредник — таков был, верно, фатум Достоевского, — но он мотивирован и как действующее лицо, и притом мотивирован превосходно.

Из романов Достоевского «Преступление и наказание», безусловно, и самый колоритный. Это — роман знойного запаха известки и олифы, но еще более это — роман *безобразных*, *давящих* комнат.

Я читал где-то недавно про Льва Толстого, как он рассказывал план нового своего рассказа.

Женщина, стыдясь и дрожа, идет по темному саду и где-то в беседке отдается невидимым жарким объятиям. А кончив отдаваться, на обратном пути, когда от радости осталось только ощущение смятого тела, вдруг мучительно вспоминает, что ее видел кто-то светлый, кто-то большой и лучезарно-белый [4].

На фоне этой лучезарной совести, символ которой возник где-нибудь на луговом просторе или в таинственных лощинах, хорошо выделяется колоритный символ той же силы в «Преступлении и наказании».

В этом романе совесть является в виде мещанинишки в рваном халате и похожего на бабу, который первый раз приходит к Раскольникову с удивительно тихим и глубоким звукосочетанием *убивец*, а потом, еще более страшный, потому что иронический, кланяется ему до земли и просит прощения за злые мысли, просит прощения у него. Раскольникова [5]. Чувствуете ли вы это?

Но я не знаю во всем Достоевском ничего колоритнее следующей страницы «Преступления и наказания».

— Не зайдете, милый барин? — спросила одна из женщин довольно звонким и не совсем еще осипшим голосом.

Она была молода и даже не отвратительна — одна из всей группы.

— Вишь, хорошенькая! — отвечал он, приподнявшись и поглядев на нее.

Она улыбнулась; комплимент ей очень понравился.

— Вы и сами прехорошенькие.

— Какие худые! — заметила басом другая: — из больницы что ль выписались?

— Кажись, и генеральские дочки, а носы все курносые! — перебил вдруг подошедший мужик, навеселе, в армяке нараспашку и с хитро-смеющейся харей. — Вишь веселье!

— Проходи, коль пришел!

Пройду! Сласть!

И он кувыркнулся вниз.

Раскольников тронулся дальше.

— Послушайте, барин! — крикнула вслед девица.

— Что?

Она сконфузилась.

— Я, милый барин, всегда с вами рада буду часы разделить, а теперь вот как-то

совести при вас не соберу. Подарите мне, приятный кавалер, шесть копеек на выпивку!

Раскольников вынул, сколько вынулось: три пятака.

— Ах, какой добреющий барин!

— Как тебя зовут?

— А Дуклиду спросите.

— Нет, уж это что же, — вдруг заметила одна из группы, качая головой на Дуклиду. — Это уж я и не знаю, как это так просить! Я бы, кажется, от одной только совести провалилась...

Раскольников любопытно поглядел на говорившую. Это была рябая девка, лет тридцати, вся в синяках, с припухшею верхнею губой. Говорила она и осуждала спокойно и серьезно.

«Где это, — подумал Раскольников, идя далее, — где это я читал, как один приговоренный к смерти, за час до смерти, говорит или думает, что если бы пришлось где-нибудь на высоте, на скале, и на такой узенькой площадке, чтобы только две ноги можно было поставить, а кругом будут пропасти, океан, вечный мрак, вечное уединение и вечная буря, — и оставаться там... и т. д.[6]

Как изумительно колоритна не эта *риторика*, в конце, конечно, а фон, на котором она здесь возникла.

И стилем Достоевский редко писал таким сдержанным, с одной стороны, и колоритным — с другой.

Ни многословной тягучести, ни плеонастических нагромождений.

Удивительна канцелярщина Лужина, такая *серьезная* еще в «Бедных людях». Но еще выразительнее *ироническая небрежность* Свидригайлова и *восторженная фигуральность* Разумихина. Избави вас бог, однако, искать здесь слуховой точности Писемского или театральной виртуозности Островского. Речь героев колоритна здесь лишь, так сказать, идеологически: это мысль Достоевского колоритна. Понял и воспринял это свойство от Достоевского лишь один Чехов и даже перенес на сцену, сделав, таким образом, шаг вперед в искусстве. Но у самого Чехова этого уже никто не оценил... а сколькие искажают, да еще добросовестно!

Вот образчики стиля из «Преступления и наказания».

Свидригайлов.

— А тут еще город! Т. е. как это он *сочинился* у нас, скажите пожалуйста!

— Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, этак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность.

— Целая компания нас была, наиприличнейшая, лет восемь назад: *проводили время*, и все, знаете, люди с манерами, *поэты были, капиталисты были*. Да и вообще у нас, в русском обществе, самые лучшие манеры у тех, которые биты бывали, — заметили вы это? Это ведь я в деревне теперь опустился...

— Да вы не беспокойтесь, я не надоедлив: и с шулерами уживался, и князю Свирбею, моему дальнему родственнику и вельможе, не надоел, и об Рафаэлевой Мадонне г-же Прилуковой в альбом сумел написать, и с Марфой Петровной семь лет

безвыездно прожил, и в доме Вяземского на Сенной в старину ночевывал, и на шаре с Бергом, может быть, полечу...

Разумихин.

— Кого? Меня! За одну *фантазию нос отвинчу*...

— Ну, а *тот* рассердился... *Ораторствовал* здесь, знания свои выставлял, да и ушел, *хвост поджав*...

— Не потому, что он вошел *завитой у парикмахера*, не потому, что он свой ум спешил выставлять, а потому, что он *соглядатай* и *спекулянт*; потому что он *жид* и *фигляр*, и это видно. Вы думаете, он умен? Нет, он дурак, дурак. Ну, пара ли он вам?

— Тут, брат, *стыдливость, молчаливость, застенчивость, целомудрие ожесточенное*, и при всем этом — вздохи, и тает, как воск! Избавь ты меня от нее *ради всех чертей в мире! Преавенантненькая!* Заслужу, головой заслужу!..

— *Комфортно ужасно*, совершенно как дома, — читай, сиди, лежи, пиши... Поцеловать даже можно, с *осторожностью*...

От себя Достоевский ни в одном романе не говорит так мало, как в «Преступлении и наказании».

Но зато здесь язык его местами прямо удивительный:

«...все лицо его было как будто смазано, точно железный замок».

«Взгляд был резок и неподвижен».

«Лужинская чистота и Сонечкина чистота».

«Задрожала, как лист, мелкой дрожью».

«Мучительная, темная мысль поднималась в нем».

«Слышите, как запор брякает».

«И тут *звякнул один удар*».

Тихо, с шелковым шумом, опустилась на стул. Светло-голубое, с белою кружевною отделкой платье ее, точно воздушный шар, распространилось вокруг стула и заняло чуть не полкомнаты. Понесло духами. Но дама, очевидно, робела того, что занимает полкомнаты и что от нее так несет духами; хотя и улыбалась трусливо и нахально вместе, но с явным беспокойством...

...Она до того *яростно* стала желать и требовать, чтобы все люди жили в мире и радости и не *смели* жить иначе».

«С самым неприличным и громким хохотом и «*представьте себе*» без жилета...

«*Пас*! и он *стукнул* опять водки».

«*Лихорадка* вполне *охватила* его. Он был в каком-то *мрачном восторге*».

«Он стал в дверях. *Начиналась служба тихо, чинно, грустно*».

II

Но я люблю «Преступление и наказание» не за эти яркие преимущества. Совсем другое тут привлекательно. Сила и свобода светлой мысли — вот что захватывает. И потом — мне еще не отрезаны выходы. Меня еще

не учат. Хотя давнее, перегоревшее страдание и сделало мысль «этого» Достоевского уже суровой, и подчас она даже кажется категоричной, но выбор все же возможен. Тот, другой выход, — он еще не стал ни смешон, ни ненавистен. А главное, он есть.

Хочешь — иди за Соней... Ведь Раскольников.. не одолел чтения Евангелия в тюрьме: его задушило-таки под конец — только придавленное Соней, но снова вспыхнувшее — высокомерие. И после его смерти Соня досталась Федору Павловичу Карамазову. В родах, правда третьих, и побитая, — она, говорят, умерла. А этот третий сын и есть Алеша Карамазов. Он немногое сумеет объяснить тебе, правда, но у него осталась Лизаветина книга, ресурс его матери. Не нравится?

Что ж? Тогда ступай в книжный склад Д. П. Разумихина. И кулачище же он стал, Дмитрий-то Прокофьич[7]!

А Дунечка все так же скрещивает руки на груди и так же сверкает... но теперь у нее какие-то лекции, и Лебезятников иногда, озираючись, приносит ей прокламации.

Карьера Лужина кончилась, — зарвался и пропал где-то в «не столь отдаленных».

Но выход Свидригайлова для вас, во всяком случае, остается. И он не стал еще отвратительным, как тот — намыленный шнурок гражданина кантона Ури[8].

Повторяю, мысль ваша еще свободна. О Зосиме не слышно: он еще в миру.

И Петр Верховенский что-то еще в черном теле у женевцев, а Иван Карамазов — так тот только что еще получил похвальный лист при переходе во 2-й класс гимназии.

После «Карамазовых» и «Бесов» я люблю «Преступление и наказание» еще больше, и именно за его *молодую серьезность*. Смешно — молодую.. Достоевскому было 45 лет, когда в 1866 г. он держал корректуру «Русского Вестника» ..[9] А все-таки произведение вышло совсем молодое... выстраданное, суровое. но молодое и свободное. Однако.

Столько раз повторял я здесь про молодость и свободу, — что можно подумать, что до сих пор *я, читатель*, все еще учусь по романам нравственности или что я так уж искренно умиляюсь на чьи-нибудь литературные мыслишки.

Нет... Но молодая мысль... и еще не закрепощенная... Лучше можно проследить за ее двоением, игра ее еще видней; больше выдает она себя. Психология у нее уж *слишком блестящая*, а все-таки прозрачная, как тарлатан[10]. А меня, каюсь, интересует именно *мысль*, и притом не столько содержанием своим, сколько затейливостью игры, блеском.

Ну, какая там *игра* была в «Бедных людях»? Одна струна, да и та на балалайке. С «Идиотом» тоже ведь плохо, хотя и совсем по-другому. Там душа иной раз такая глубокая, что страшно заглянуть в ее черный колодец. Но широко и ярко нет-нет да и развернется мысль в «Преступлении и наказании». А потом: читайте «Карамазовых» — и самого Достоевского вы увидите разве мельком, т. е. того Достоевского, который нам

еще памятен и известен по мемуарам, письмам и ранним книгам, — там, в «Карамазовых» открываются скорее наши исторические глубины, там иногда душа обнажает не только народную свою, но и космическую сущность. А в романе 1866 г. ведь еще так и сквозит, ведь там еще жив, еще не перестал болеть даже весь ужас *осторожного опыта.*

Хотите один пример? Останавливало ли ваше внимание когда-нибудь то обстоятельство, что в дикой, в чадной тревоге Раскольникова всему больше места, чем *самому убийству* — его непосредственным, почти физическим следам? Даже самая картина с топором вышла в романе как-то не страшна... и, главное, не отвратительна. Что-то в ней даже, наоборот, чувствуется одеревенело-привычное и, пожалуй, чуточку пошлое. Страшно, ужасно даже, только как-то совсем по-другому, не как должно быть у новичка-убийцы.

Психология так дивно вытачана, так пригнана по болванке, что вам не так-то легко, положим, уйти от ее захвата. Тут и болезнь — точно болезнь, и лихорадочный вызов, и травля...

Вы чувствуете, что жизнь, и точно, затирает на Раскольникове кровь так же неразличимо и полно, как он сам затер ее на своем носке. И все решительно тут подвертывается кстати — и мать, и Мармеладовы, и Лужин, и Свидригайлов. Но сравните только сны до и после топора, сравните мысли раньше и позже...

Так ли велика между ними разница, как та, которую бы должна была внести кровь, т. е. физически, а не морально *кровь, кровь с мозгом,* с *запахом* и с *грязью,* в сны и в явь *впервые запачканного* ею человека? А воспоминание о Лизавете? Да ведь это жест Раскольникову запомнился... помните, детский-то испуг на лице... рука вперед... и сама пятится... пятится. Тут что-то художественное и даже немножко трогательное, а вовсе не липкое, не тошнотное, не такое, что сквозь него не пробьется никакой луч, ни эстетический, ни моральный... никакой.

Через два дня... ищет пятна от картины на стене, да еще, чтоб луна была... жестяной звонок... спинной холод [11]. Все это красиво... не спорю... но ведь это же и точно бред, а если — психологическая черточка, так, право же, больше для Порфирия, «по долгу присяги», чем для нас с вами, читатель.

Но в чем же дело? Я богохульствую? Нет, дело только в том, что *физического убийства не было,* а просто-таки припомнились автору ухарские и менее ужасные по содержанию, чем по пошлой хвасти своей, арестантские рассказы, припомнились бредовые выкрикивания, которые томили его иногда бессонной блошиной ночью, и уже потом он, автор, провел своего нежного, своего излюбленного и даже не мечтательного, а изящно-теоретического героя через все эти топоры и подворотни, и провел чистеньким и внимательно защитив его от крови мистическим бредом июльских закатов с тем *невинным гипнозом преступления,* который творится только в Петербурге, в полутемных переходах черных лестниц, когда сквозь широко распахнутые окна и на мышастость заплеванных

серых ступеней, и на голубоватость стен, искрещенных непристойностями, укоризненно смотрит небо цвета спелой дыни.

Угадывать ту систематизацию, которую гений вносит в болезненно-пестрый мир впечатлений; систематизацию, весьма мало общего имеющую с той, которая слагается в жизни — в этой высокой игре, — вся моя радость. И мне кажется, что я лучше *понимаю* ее именно в «Преступлении и наказании».

III

После многих проб и брошенных начал и среди их памятных следов, то выбиваясь из ущемлений оскорбительной подлинности, то, наоборот, болезненно материализуясь, то расплываясь, то сгущаясь, то скользя, то вдавливаясь, мысль, наконец, выбрала себе две извилины, по которым отныне и совершается с привычными фиксированными задержками ее движение. Схематически это можно отчасти передать так [12].

Вот две основные линии, разомкнутые и извилистые: на них-то и возникают, как бы по этапам мысли, те символы, которые потом размалевывает фантазия, а память обращает в людей.

Сетью пунктиров и черточных линий своеобразно сближаются и вызывают друг друга отдельные символы, а этим отчасти намечены уже и ситуации и даже самая фабула романа.

По одной извилине — ну, скажем, черной, — привыкла передаваться *мысль* о том, что *смысл жизни*, ее правда только в *страдании*.

Другую — красную — облюбовала себе мысль о том, что человек, наоборот, имеет право *требовать...* чего?

Да всего — счастья, наслаждения, власти, требовать хотя бы затем, чтобы на все это потом наплевать.

Крайними точками на черной кривой является маляр Миколка и Марфа Петровна Свидригайлова, а красную ограничивают Лужин и Раскольников. И на красной, разъемлющим эту линию на верхнюю и нижнюю ее части пунктом и главным узлом этой извилины, возникает символ Свидригайлова. Маляр и Марфа Петровна, Лужин и Раскольников — полярны, но их соединяют пунктиры красный и черный: это значит, что символы эти не только логически и постепенно, так сказать поэтапно, вытекают нижний из верхнего и верхний из нижнего, но что они вызывают друг друга и непосредственно по ассоциации, как комические контрасты, если мы захотим сохранить за ними их художественную оболочку.

Маляр — это высший символ страдания: здесь не только совпадают, но и покрывают одна другую обе идеи: Страдания и Правды.

Жизнерадостный мальчик при столкновении с грубой силой, которая грозит его засудить, решается принять на себя страдание. Так делали лучшие и высшие существа, и в этом, т. е. в *его* решении, таится частица чего-то непреоборимо-сильного и светлого до ослепительной яркости. Вот это что-то и берет его, радостного. Без героизма, без жертвы, без любви, почти стихийным тяготением, жгуче-ощутимым наследием долгой смены

страстотерпцев — определился этот начальный узел, спутавший в одно правду с судом, суд со страданием, а страдание с выкупом чего-то Единственного, Светлого, Нездешнего и Безусловного.

Женским соответствием к символу маляра — возникает Лизавета. Эта не ищет пострадать, она только терпит, она — кроткая, она — вечно отягощенная то чужой похотью, то чужой злобою, она — бесполезно для себя сильная, безрадостно молодая и даже бессмысленно убитая. Она — вещь, но вещь только для нас; для античного бога это была бы его Кассандра[13].

Когда мысль побывала уже на обоих отрогах, и, усиленная двумя потоками в объединяющем русле, она создает свой самый глубокий поворот в романе — *символ* Сонечки Мармеладовой. Это уже не только кроткая и не только жертва, да и не думает она о страдании, ни о венце, ни о боге. Сердце Сони так целостно отдано чужим мукам, столько она их видит и провидит, и сострадание ее столь ненасытимо-жадно, что собственные муки и унижение не могут не казаться ей только подробностью, — места им больше в сердце не находится.

За Соней идет ее отец по плоти и дитя по духу — старый Мармеладов. И он сложнее Сони в мысли, ибо, приемля жертву, он же приемлет и страдание. Он — тоже кроткий, но не кротостью осеняющей, а кротостью падения и греха.

Он — один из тех людей, ради которых именно и дал себя распять Христос; это не мученик и не жертва, это, может быть, даже изверг, только не себялюбец, — главное же, он не ропщет, напротив, он рад поношению.

А любя, любви своей стыдится, и за это она, любовь, переживает Мармеладова в убогом и загробном его приношении.

Там, где одна извилина пересекается другой, принадлежа обеим зараз, мысль наша задерживается на символе Авдотьи Романовны Раскольниковой.

> Знаете, мне всегда было жаль, с самого начала, что судьба не дала родиться вашей сестре во втором или третьем столетии нашей эры, где-нибудь дочерью владетельного князька, или там какого-нибудь правителя, или проконсула в Малой Азии. Она, без сомнения, была бы одною из тех, которые претерпели мученичество, и уж конечно бы улыбалась, когда бы ей жгли грудь раскаленными щипцами[14].

Вот что говорит Раскольникову человек, которому Дунечка через какой-нибудь час после этого будет стрелять в голову из его же пистолета.

Дунечки и точно приносят жертвы, но самоотречение их высокомерно. Дунечка и страдать будет, не сливаясь с тем, из-за чего мучится, «улыбаясь», по выражению Свидригайлова. Не в этом ли и лежит то сладострастное обаяние Дунечки, которое осилило Свидригайлова и, презрительно готовое проституироваться Лужину, осуждено уйти холодным и бездетным из объятий Разумихина?

Если *додумать* маляра, — до конца его додумать, то мысль едва ли пойдет далее той точки, на которой Достоевский создал Марфу Петровну

Свидригайлову. Эта — тоже приемлет жизнь, только sub specie cruciatus *, под видом страдания. Покупая себе Свидригайлова, Марфа Петровна отлично понимала, кого она покупает; ею не столько оплачивалось наслаждение или желание властвовать, лелеять, опекать, тешиться или хотя бы мучить, сколько именно добывалось право жаловаться, т. е. по-своему страдать и возбуждать к себе сострадание. Письмо, которое чернило Свидригайлова, и несколько ударов хлыста по плечам — стали, может быть, интереснейшей страницей в жизни Марфы Петровны. Брать от жизни больше даже, чем можешь переварить, и в тоже время казаться мученицей и обездоленной, — вот для Марфы Петровны смысл жизни. И призрачное страдание скрестилось у нее с самым грубым наслаждением плоти в столь же неразрывный узел, как у маляра его мука плотская и венец духовный.

Для самого Достоевского Марфа Петровна была символом страдания, в котором нет бога, и этим идея как бы переводилась в сферу высокого комизма.

Точка Марфы Петровны соединена на нашей схеме пунктиром с центральным пунктом *извилины бунтующих*, т. е. с символом ее мужа Аркадия Ивановича Свидригайлова. Человек без малейшей пошлости, напротив, — фантастичный, — он, может быть, более всех в романе, есть *чистая идея*, категорическое требование нашего ума.

Уже не молодой, старше даже, пожалуй, чем Достоевский в те же годы, Свидригайлов болен *бесполезностью своего опыта*. Он холодный, выносливый, пытливый и чарующий. Жизнь Свидригайлов принимает, пока жизнь сильней его, потому что он, Свидригайлов, трезв, умен и ироничен, но подайся эта жизнь ему хоть на вершок, и он возьмет ее, точно бы это была Лизавета Смердящая, возьмет тут же и всю, с грязью и ужасом, по-карамазовски.

Нет вещи, которой бы Свидригайлов брезгал, до того этот дьявол холоден и умен; но нет и такой, которой бы он не презирал, начиная с собственной жизни. Умирает Свидригайлов, конечно, не из-за Дунечки, но Дунечка точно была последней связью его с той жизнью, ключи от которой унесла с собой Марфа Петровна. А умереть ему велел не кто другой, как Марфа Петровна, и в тот самый жаркий день, когда после похоронной возни являлась ему напомнить, что часы-то завести и позабыл [15]. Может быть, Свидригайлов даже убил Марфу Петровну, чтоб удобнее овладеть Дуней, но это все равно: жизнь его все-таки принадлежит ей, Марфе Петровне, и никому больше; у нее ведь и документ есть, а Свидригайлов человек аккуратный и по-своему добросовестный. Но до такой степени органически чужда Свидригайлову идея Искупления, что когда, уходя, он отдает деньги на добрые дела, то мы понимаем, почему это он вспомнил, хотя и по другому поводу, о тридцати сребрениках. Свидригайлов не так глуп, чтобы спасать душу; данные же им деньги и точно больше всего похожи на те, которыми некогда оплатилось «село крови» [16].

---

* Под знаком мученичества (*лат.*).

Бога же с Свидригайловым не было давно — рано он его продал, и продешевил, должно быть. Тоже ведь и тут опыт нужен.

Вверх от Свидригайлова идут *идеалистические* символы требовательного счастья, все теории, химеры или фантазии; вниз же от него все обличения идеи счастья, вплоть до яркой, в глаза бьющей, укоризненно сбывшейся пошлости.

Первый узел вверх, к которому тянутся все вожделения, — это красота — мучительное обещание Дунечки. Мы об нем уже говорили. Несколько выше возникает тот, где таится возможность *ее матери*, зерно, из которого вышел печальный призрак Пульхерии Александровны Раскольниковой. Здесь болезненная вера в обетованный союз правды и счастья, здесь даже Лужин может если и не быть прекрасен, то все же хоть не портить картины.

Здесь и влюбленность в Родю, — галлюцинирующая и убивающая влюбленную призрачным наслаждением и умилением от его добродетельного счастья. Здесь и трогательно-идиотическая, кротко-упрямая вера в то, что человек любит человека и только любит.

Вниз от Свидригайлова ей отвечает другая, тоже — иллюзионерка счастья, но уже не благословляющая и не осеняющая, а главное, без улыбки — этой «почти Дунечкиной» улыбки. Это — тоже упрямая и тоже категорическая, потому что облекает пристальную и упорную мысль художника, но у нее красные пятна на скулах, она — страшная на солнце, и она хихикает, она кашляет, она жалуется, она проклинает, и, умирая, она судорожно вытягивает сведенные ноги.

Если в Пульхерии Раскольниковой отразилась тихая, устремленная маниакальная мысль о счастье, то в Екатерине Ивановне та же безумная мысль высовывает язык и мечется.

Вверх над Пульхерией Раскольниковой на следующем же этапе сложился символ Разумихина.

И развернулся же здесь автор! Какого открытого и благородно обаятельного представителя дал он «молодым поколениям нашим» [17] в Дм. Пр. Разумихине. Но если вы лучше вглядитесь в этого фатального посредника, в этого Кочкарева [18] нигилизма и рубаху-парня, вас не может не поразить двойственность, не двоение, а именно двойственность этой наспех одетой мысли. Разумихин вовсе не так прост, как нам сразу показалось: это не только — умный дурак, но и — наивная шельма. Да и слишком уж он что-то во всех восторженно влюблен, всех бранит и в то же время никем не брезгует. Субъективно — Разумихин, по-моему, это — та беспокойная мысль, которая хочет и не может уняться, которая все хочет забыть о своей мучительной загадке: в разговоре, движении, суете и лихорадочной смене тысячи дел и чужих интересов. Впрочем, он не любит ни тумана, ни заповедей страдания. Лучше уж он запьет. — Еще шаг — и мысль о счастье, как оправдании, уже возведена в теорию, тоже маниакальную, но уже преступную и кощунственную, и притом в самом догмате своем, а тащить ее осужден очаровательный мальчик, нежный, сильный и даже умный. Большей прозрачности, скажу даже сильнее,

более *явной наглости*, чем Раскольников, художественная мысль себе у Достоевского никогда не дозволяла.

Мысль коротенькая и удивительно бедная, гораздо беднее, чем в «Подростке», например: Наполеон — гимназиста 40-х годов, Наполеон — иллюстрированных журналов. Теория, похожая на расчет плохого, но самонадеянного шахматиста. И в то же время вы чувствуете, что тут и не пахнет сатирой, что это, как теория, самая подлинная пережитость и вера столь живая, что, кажется, еще вчера она заставляла молиться.

В действии, правда, уже нет самой идеи. Полный гипноз над Раскольниковым совершился, по-видимому, гораздо раньше сцены с Мармеладовым, и наказание в романе чуть что не опережает преступление, физически притом же, как мы уже говорили, почти не тронувшее Раскольникова, и мы знаем, почему.

В романе есть только укоризненный бред, боль, стыд и наконец роковое влечение к муке возмездия, которым только и может завершиться дерзкая и логическая мысль о победе, о торжестве, если она не захочет удовольствоваться лужинским благополучием.

Сделать обаятельным, сделать Шиллером, бледным ангелом[19] — то перегоревшее, осужденное, ненавистное и еще раз мучительно разворошенное, — это более явная игра даже, чем та — с Сонечкиной чистотой; там ведь хоть теории нет, да и без мистики не обошлось. И какой дьявольской насмешкой не только над душевной красотой, но и над правдой является этот самый Раскольников!

Сонечка должна его перемолоть. Но перемелет ли?

Этой задачи Достоевский так ведь никогда и не решил, да и решать не принимался. Он свернул на другой, на страшный путь самобичевания, негодования и возмездия. И черт остался жив...

Вниз от Свидригайлова за бедной Екатериной Ивановной мысль задерживается еще немного на любопытном узле Порфирия.

Порфирий — это символ того своеобразного счастия, которое требует игры с человеческой мукой, но в типе символ вышел не лишенным колоритности.

Вспомните только белые ресницы, туфли и кропотливую кудахтающую, чисто бабью возню Порфирия с «сюжетцем». Страдание — для этого человека лишь материал, ворочаемый им любовно, хотя и не без некоторой брезгливости, и художник интересно сочетался в нем с чиновником, аккуратным, добросовестным и если жестоким, то лишь по нечувствительности почти истерического свойства.

Но с Порфирия мысль перескакивает уже на совсем другой путь, и этот переход характерен в том отношении, что с ним вместе исчезает из идеи последний призрак безумия.

Зосимов — это уже осевший Разумихин, Разумихин, но без его форса и эмфаза, это — флегма с массивными золотыми часами; это — человек солидный, не без самодовольствия, впрочем, тоже любитель и мастер на бобах разводить, а потому в глубине души уверенный, что он не только

настоящий альтруист, но, пожалуй, и мыслитель, будущий-то уж во всяком случае.

На следующем этапе, в Лебезятникове, золотушном, подслепом, раздражительном и бестолковом, гибнет последняя «теорийка», последняя идейка самодовления; все теперь они провалились: и наполеоновская, и мещанская, и артистическо-чиновничья, и карамазовская, и тупо-гигиеническая, и опошленно-базаровская.

А Лужин торжествует.

«То-то вот они, убеждения-то!

Да и женский вопрос подгулял. Хе-хе-хе!»[20]. И вот перед тем, как опять взяться за Раскольникова, начиная новый цикл, мысль упирается в Лужина... Продолжительная задержка.

Теории здесь уже нет. Спекуляция, ведь она — уже из натуры, всякая отвлеченность, хотя бы даже лебезятниковская.. «Пидерита, но также и Дарвина»[21] здесь ровно ни при чем, а «молодые поколения наши»[22] просто-напросто учитываются Лужиным; потому что и это как-никак, а все-таки векселишка.

Но хуже всего оказывается следующее обстоятельство. Выходит, что от Лужина, если не до самого Раскольникова, то, во всяком случае, до его «Наполеона», до мыслишки-то его — в сущности, рукой подать. Ведь и жертва-то облюбована Лужиным, да еще какая! И спокойствие-то ему мечтается, и фонд сколачивается, и арена расширяется, да и риск есть, и даже до сладострастия соблазнительный риск. Вы только сообразите: Лужин и Дунечка... Куда уж тут Родиным статейкам.

В этом-то, конечно, и заключается основание ненависти между Лужиным и Раскольниковым. Не то, чтобы они очень, слишком бы мешали друг другу, а уж сходство-то чересчур «того»: т. е. так отвратительно похожи они и так обидно карикатурят один другого, что хоть плачь. И недаром ведь от такой же обязательной совместимости с ума сошли когда-то и Голядкин, и Иван Карамазов.

Но идеолог «Преступления и наказания» дал нам еще насладиться контрастом, так сказать, бытовым, разве что по-порфирьевски разок-другой подмигнув на «Шиллера-то» и на тот омерзительный вывод, который из него можно сделать.

IV

Преступление есть нечто лежащее вне самого человека, который его совершил. Такова была одна из самых глубоких, наиболее волновавших Достоевского мыслей. Романист не знал еще ни вырождения, ни порочной наследственности, а если он иногда и упоминал о «недостатке в сложении» и «об уродливости», то отсюда было еще слишком далеко до «преступного типа». Знай о нем Достоевский, какой бы это был ресурс для Зосимова.

Впрочем, я поговорю как-нибудь в другой раз о том, какою представлялась Достоевскому *сущность человека* и как мысль его колебалась в этом вопросе между романтиками и византийским прологом[23], причем романтики стойко защищали свою позицию.

не написалъ... онъ, чего добраго, уже слишкомъ много, чтобы вносящихъ катастрофы въ нашу прозу до бильярдныхъ Ферминовъ и телеграфныхъ ошибокъ включительно. Читайте Достоевскаго, много Достоевскаго, если можете, а не можете, браните Достоевскаго, но читайте по русски его и по возможности *только* его.

Простите мнѣ нелюбезную мѣсячную задержку. Боюсь их перечитывать, боюсь их посылать. Никогда не говорите мнѣ о моихъ письмахъ, пожалуйста.

Ну прощайте, дорогая... Екатерина Максимовна [illegible]. Не правда ли, что Анна Влад. Бородина смотритъ тоже на Тунское озеро изъ Беатенберга?[2]

Вашъ И. А.

Павелъ Павловичъ уѣхалъ. Онъ былъ радъ с дороги, что у насъ всѣхъ [illegible].

Автограф письма Анненского к Е. М. Мухиной 5.VI 1905 г. (ЦГАЛИ)

Теперь нам достаточно одного. *Достоевский не только всегда разделял человека и его преступление, но он не прочь был даже и противополагать их.*

Грандиозные страницы «Мертвого дома» (1861) именно тому-то ведь и посвящены, чтобы разрушить *фикцию преступничества.*

Острог своим шельмованием и произволом создавал, правда, особый тип людей, но это был тип *каторжан,* а вовсе не *преступников.* В «Мертвом доме» есть два удивительных места в 1-й главе и 7-й.

Речь идет там о дворянине-отцеубийце, который весь месяц после своего злодеяния провел самым развратным образом. Хоть он и не сознался, но его все-таки засудили, и не только все в том городишке, где он раньше служил, но и на каторге были убеждены, что он точно убийца и есть. Арестанты даже подслушали как-то во сне его самообличающий бред. Все время, как жил с ним в остроге Горянчиков, отцеубийца был в превосходнейшем, в веселейшем расположении духа. «Он был взбалмошный, легкомысленный, нерассудительный в высшей степени человек, хотя совсем не глупец». Раз, говоря с автором «Записок» о здоровом сложении, наследственном в их семействе, он прибавил: «Вот, родитель мой, так тот до самой кончины своей не жаловался ни на какую болезнь».

«Такая зверская бесчувственность, — читаем мы дальше, — разумеется, невозможна. Это феномен, тут какой-нибудь недостаток сложения, какое-нибудь телесное и нравственное уродство, еще не известное науке», и автор прибавляет: «Разумеется, *я не верил этому преступлению*».

В 7-й главе, пополняя записки Горянчикова, уже сам Достоевский от своего лица удостоверяет, что Горянчиков был прав: после десяти лет каторги отцеубийцу отпустили с миром, так как нашлись другие убийцы — подлинные. Я привел здесь эту выписку не потому, что это, очевидно, первый эскиз к Димитрию Карамазову[24], и притом, наверное, не вымышленный, — хотя и любопытно ведь, что мысль о нем прожила в Достоевском целых двадцать лет. Но в данном случае меня интересует не это, а лишь другая сторона глубокого убеждения Достоевского, о котором мы только что говорили, а именно, что бывает такое обманчивое, призрачное, роковое соответствие между человеком и преступлением, которое ему приписывается. В «Преступлении и наказании» мысль эта также сильно, по-видимому, волновала автора: он разнообразно касался ее и в Миколке-маляре, и в Раскольникове... А Свидригайлов? Вот, подите, дознайтесь-ка, убил ли он Марфу Петровну или нет?

В том же «Мертвом доме» найдется и прямо-таки канва для Раскольникова.

Приходили в острог такие, которые уже слишком *зарвались,* слишком *выскочили из мерки на воле,* так что уж и *преступления* свои делали под конец, как будто *не сами собой,* как будто *сами не зная зачем,* как будто *в бреду, в чаду,* часто из тщеславия, возбужденного до высочайшей степени.

(с. 7, изд. 1885 г., т. II)

Теперь сообразите все, что я сказал выше, и потом, перечитая эту выписку, посмотрите еще раз на прилагаемый здесь чертеж. Пусть, однако, там еще не будет покуда ни узлов, ни надписей.

Пусть там проходит только две обозначившихся, наконец, среди толчеи мыслей извилины — след тягостного *двоения одной* мысли, *одного мучительного вопроса* об оправдании жизни, и притом жизни не только как *личного существования*, но и как всего этого огромного, безличного и страшного, к чему «подлец-человек привыкает».

Одна извилина — вы помните — облюбована мыслью *пускай их*, другая окриком — *нет, врешь.*

Глядите, вот крайний, верхний пункт этого *нет — врешь.*

Разве не обязательно должна была возникнуть здесь мысль о преступнике или, точнее, *о человеке, который совершает преступление?* Какое? Конечно, фантастическое, дерзкое, не соответствующее ни силам, ни характеру, ни условиям жизни. При этом, так как преступление являлось лишь по требованию мысли, ему вполне чужда была и страсть, а вместо ее зуда и ослепления там должно было совершаться медленное и долгое назревание самой мыслишки, и притом в самой тепличной обстановке, в страшном, мнительном и высокомерном одиночестве, а в результате происходить и самовнушение.

Вполне понятно, почему Достоевский сделал тепличную обстановку своего преступления каютой и гробом Раскольникова, а не какой-нибудь богатой помещичьей усадьбой. Здесь действовала не только аналогия; но героя надо было поставить также, несмотря на все его одиночество, ближе к жизни, к подлинному ужасу жизни.

Но нас может на минуту остановить вопрос: почему же это преступником оказался юноша, почти мальчик, только слишком рано созревший? Вспомним, что преступление логически определилось как теоретическое, «головное». Смею ли я? Проба сил — этим-то данное действие и относится к поре самоопределения, значит, преступник должен был быть молодым... Итак, молодой... интеллигентный... нищий... одинокий... мнительно-высокомерный...

Но для чего же еще наделять его красотой, для чего делать преступника нежным, чистым и благородным? Я не поручусь, чтобы тут не было нисколько жорж-сандизма. Но надо считаться и с ходом самой мысли. Не будем выпускать из рук нити, которую мы, кажется, уже нашли. Вы помните, что преступление было идейное, вы знаете убеждение Достоевского в том, что преступничество есть в сущности фикция? Что же мудреного тогда, что чем безобразнее, чем нелепее та тень, которая падает на человека, совершившего преступление, тем отличнее от нее, тем несообразнее с нею оказывается в романе он сам. С другой стороны, искусство художника должно было заключаться в том, чтобы придумать именно такую обстановку преступления, где бы, фантастичное по существу, это преступление казалось имеющим причины совершенно иные, осязательные и даже, так сказать, пошлые, вроде корыстного расчета. Словом, Достоевскому приходилось и здесь создавать ряд контрастов.

Символу «головного» преступления на линии «приемлемой муки», конечно, тоже должен был соответствовать какой-нибудь значительный символ. В романе намечалось таким образом лицо, к которому приходил преступник. И силою этого лица, его нравственным обаянием, его правдой разрешалась в принятие муки безумная и оскорбившая бога дерзость преступника.

И это лицо должно было, конечно, вырядиться женщиной. У древних к преступному Оресту приходил его Пилад, и не кто другой, как Фесей, дружбою возрождал одержимого Геракла, но у нас осенять и возрождать призвана только мадонна.

Что же их соединяло? Любовь? Конечно, нет. Между преступником и приемлющей страдание должны были завязаться отношения *вокруг какого-нибудь несчастья*. Тут намечалось место людям или совсем уже как нельзя более обездоленным, или упавшим до того низко, чтобы преступнику было не страшно к ним подходить, чтобы их гонимость, отверженность или порочность не выделяли в его сознании ужаса покрывающей его самого грязи, а чтобы, наоборот, несчастья этих людей даже оправдывали его страшную теорию или, по крайней мере, не укоряли преступника за ее применение.

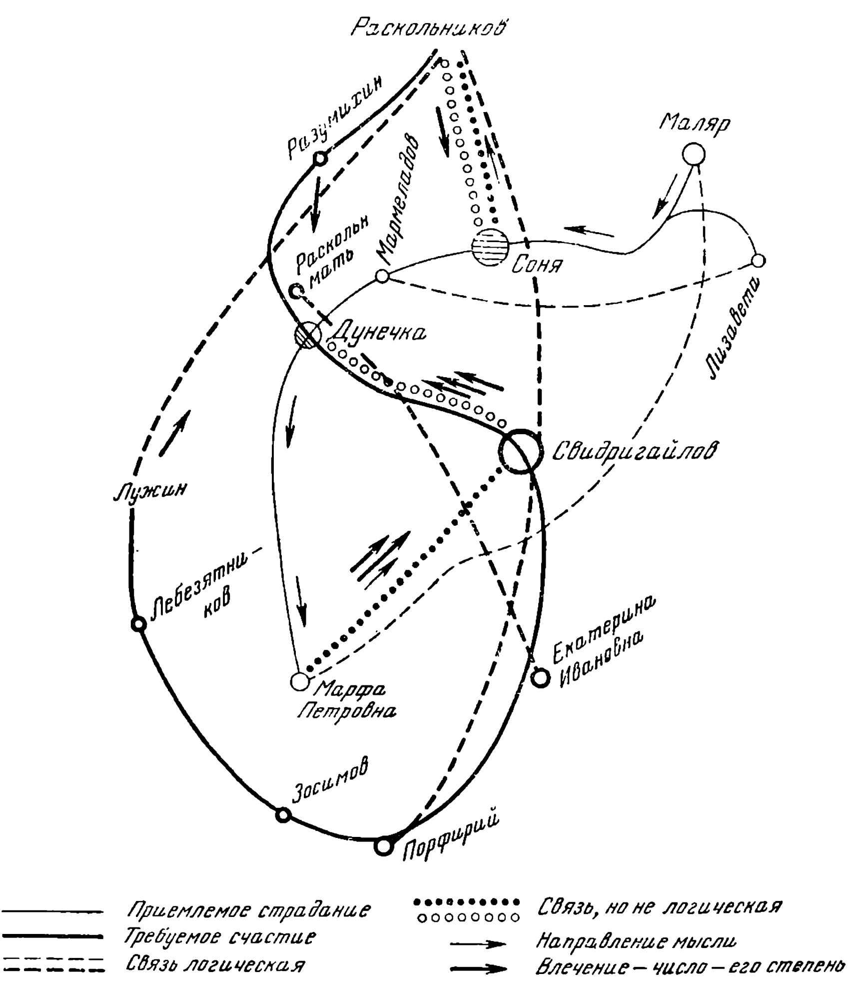
Но кому же должны быть близки эти люди? Очевидно, приемлющей страдание. Ведь это он, преступник, придет к ней за разрешением. Он — активное начало, он дерзкий, он и на муку пойдет сам. И даже раньше, может быть, пойдет искать этого пути, чем самое преступление совершить пошел. Все ведь это внешнее и надуманное.

Но кто же она, эта приемлющая, осеняющая? Она непременно должна быть тоже *из отверженных*. Иначе преступник не пошел бы к ней, иначе она оттолкнула бы его, гордого, своей чистотой. Только это — не преступница, потому что она кроткая, эта приемлющая страдание: значит она — падшая, она обесчещенная. Но и здесь необходимо тоже несоответствие между внешним и внутренним человеком, которое мы уже определили в преступнике.

Весь этот позор, очевидно, коснулся ее только механически: настоящий разврат еще не проник ни одною каплею в ее сердце (*«Пр. и нак.», VI, с. 240, 1904 г.*).

Не трудно теперь и определить причину, которая заставила приемлющую страдание пасть.

Но вернемся опять к линии *требующих*. В точке, противоположной точке фантастического преступления, должен был возникнуть символ пошлого благополучия. И так как этим намечалось тоже лицо романа, то вражда между ним, благополучным, и преступником являлась совершенно неизбежной. Неизбежен был и контраст: молодой с одной стороны, молодящийся — с другой, фантаст и делец и т. д. В свою очередь, вражда предполагала яблоко раздора, т. е. человека, которого никак не поделят. Но кто же нужен преступнику теперь, после того, как он убил, кроме той, которая сильнее его и должна научить его «жить», т. е. кроме приемлющей страдание? Значит: это лицо, не нужное преступнику теперь, должно



Чертеж символических обозначений главных идей романа «Преступление и наказание», составленный Анненским

было иметь с ним прежнюю связь. Не невеста, нет. Этой нет места в сжатой, и мы увидим почему, истории преступника. Мать? Но ведь это же нечто лакомое для того, для дельца. Скорее всего поэтому быть ей сестрою преступника. Понятно, почему предметом вражды не могла быть падшая, — для трезвого дельца эта приманка была бы совершенно неподходящая. Тут намечается девушка чистая, гордая, и хотя горячо любящая

брата, но именно такая, чтобы она своим великодушием и чистотой в данные дни отталкивала его от себя к другой, кротко приемлющей страдание, а главное, более близкой ему по своей явной греховности.

Труднее определить по схеме или даже из плана ход самой травли, т. е. тот путь, которым преступник мало-помалу доводится до сознания.

Здесь, конечно, был неизбежен посредник, лучше всего — восторженный и наивный друг, т. е. нечто навязчиво-великодушное и возмутительное своей непосредственностью. Совесть же могла объектироваться под двумя видами: или грубо-пыточным, какие Достоевский всегда любил, или закатно-мистическим. Черт вошел в роман лишь эпизодически, но в мыслях место его было, по-видимому, центральное и, во всяком случае, значительное. Это несомненно.

Кончая, я хочу указать еще на одно место «Записок из мертвого дома», а именно то, где Горянчиков (II, с. 11, изд. 1885 г.) говорит, как ему потом, при воспоминании об острожной жизни непременно казалось, что все неожиданное, исключительное и чудовищное пережил он в первые несколько дней заточения.

Начиная с «Преступления и наказания», где все действие артистически сжато в несколько страшных июльских суток, Достоевский постоянно — целых пятнадцать лет — прибегает в своих романах к этому способу сгущений и даже нагромождений. И на это он имел тяжкое жизненное основание.

ДОПОЛНЕНИЯ

ЧТО ТАКОЕ ПОЭЗИЯ?

Этого я не знаю. Но если бы я и знал, что такое поэзия (ты простишь мне, неясная тень, этот плагиат!), то не сумел бы выразить своего знания или, наконец, даже подобрав и сложив подходящие слова, все равно никем бы не был понят. Вообще есть реальности, которые, по-видимому, лучше вовсе не определять. Разве есть покрой одежды, достойный Милосской богини?

Из бесчисленных определений поэзии, которые я когда-то находил в книгах и придумывал сам (ничего не может быть проще и бесполезней этого занятия), в настоящую минуту мне вспоминаются два.

Кажется, в «Солнце мертвых»[1] я читал чьи-то прекрасные слова, что последним из поэтов был Орфей, а один очень ученый гибрид сказал, что «поэзия есть пережиток мифологии»[2]. Этот несчастный уже умер... Да и разве можно было жить с таким сознанием? Два уцелевших в моей памяти определения, несмотря на их разноречивость, построены, в сущности, на одном и том же постулате «золотого века в прошлом». Эстетик считал, что этот век отмечен творчеством богов, а для мифолога в золотой век люди сами творили богов. Я бы не назвал этого различия особенно интересным, но эстетически перед нами: с одной стороны — сумеречная красота Данте, с другой — высокие фабричные трубы и туман, насыщенный копотью.

Кажется, нет предмета в мире, о котором бы сказано было с такой претенциозностью и столько банальных гипербол, как о поэзии.

Один перечень метафор, которыми люди думали подойти к этому явлению, столь для них близкому и столь загадочному, можно бы было принять за документ человеческого безумия.

Идеальный поэт поочередно, если не одновременно, являлся и пророком (я уже не говорю о богах), и кузнецом, и гладиатором, и Буддой, и пахарем, и демоном, и еще кем-то, помимо множества стихийных и вещественных уподоблений. Целые века поэт только и делал, что пировал и непременно в розовом венке, зато иногда его ставили и на поклоны, притом чуть ли не в веригах.

По капризу своих собратьев, он то бессменно бренчал на лире, то непрестанно истекал кровью, вынося при этом такие пытки, которые не снились, может быть, даже директору музея восковых фигур.

Этот пасынок человечества вместе с Жераром де Нерваль отрастил себе было волосы Меровинга и, закинув за левое плечо синий бархатный

плащ, находил о чем по целым часам беседовать с луною, немного позже его видели в фойе Французской комедии, и на нем был красный жилет, потом он образумился, говорят, даже остригся, надел гуттаперчевую куртку (бедный, как он страдал от ее запаха!) и стал тачать сапоги в общественной мастерской, в промежутках позируя для Курбе и штудируя книгу Прудона об искусстве. Но из этого ничего не вышло, и беднягу заперли-таки в сумасшедший дом [3]. Кто-кто не указывал поэту *целей* и не рядил его в собственные обноски? Коллекция идеальных поэтов все растет, и я нисколько не удивлюсь, если представители различных видов спорта, демонизма, и даже профессий (не исключая и воровской) обогатят ее когда-нибудь в свою очередь.

Хотя я и написал в заголовке: *Что такое поэзия?* — но вовсе не намерен ни множить, ни разбирать определений этого искусства. К тому же мне решительно нечему учить, так как в сфере поэтики у меня есть только наблюдения, желания или сомнения. Конечно, мысль, этот прилежный чертежник, вечно строит какие-нибудь схемы, но, к счастью, она тут же и стирает их без особого сожаления.

Прежде всего — о метафоре «поэтический образ».

Если не говорить о чисто психических актах, то эту метафору надо прилагать к поэтическим явлениям с большими оговорками.

Хотя Гораций и сказал Ut pictura poësis *, но образ есть неотъемлемая и неизбежная (кажется) принадлежность живописи; он предполагает нечто конкретное и ограниченное, *обрезанное*. В известной мере всякий образ безусловен, самостоятелен и имеет самостоятельную ценность.

Откроем наудачу Пушкина:

Вокруг лилейного чела,
Как туча, локоны чернеют,
Звездой горят ее глаза,
Ее уста, как роза, рдеют [4].

Здесь целый букет, целый мелодический дождь символов, но причем же тут живопись?

Вообще поэзии приходится говорить словами, т. е. символами психических актов, а между теми и другими может быть установлено лишь весьма приблизительное и притом чисто условное отношение. Откуда же возьмется в поэзии, как языке по преимуществу, живописная определенность? Сами по себе создания поэзии не только не соизмеримы с так называемым реальным миром, но даже с логическими, моральными и эстетическими отношениями в мире идеальном. По-моему, вся их сила, ценность и красота лежит вне их, она заключается в поэтическом гипнозе. Причем гипноз этот, в отличие от медицинского, оставляет свободной мысль человека и даже усиливает в ней ее творческий момент. Поэзия приятна нам тем, что заставляет нас тоже быть немножко поэтами и тем разнообразить наше существование.

---

* Поэзия как живопись [5] (*лат.*).

Музыка стиха, или прозы, или той новой формы творчества, которая в наши дни (Метерлинк[6], Клодель[7]) рождается от таинственного союза стиха с прозой, не идет далее аккомпанемента к полету тех мистически окрашенных и тающих облаков, которые проносятся в нашей душе под наплывом поэтических звукосочетаний. В этих облаках есть, пожалуй, и слезы наших воспоминаний, и лучи наших грез, иногда в них мелькают даже силуэты милых нам лиц, но было бы непростительной грубостью принимать эти мистические испарения за сознательные или даже ясные отображения тех явлений, которые носят с ними одинаковые имена.

Открываю наудачу книгу поэта, стоящего на грани двух миров, — романтики и символизма, — Бодлера.

Вот 77-й цветок из его «мучительного букета»:

Pluviose, irrité contre la vie entière
De son urne à grands flots verse un froid ténébreux
Aux pâles habitants du voisin cimetière
Et la mortalité sur faubourgs brumeux.

Mon chat sur le carreau cherchant une litière
Agite sans repos son corps maigre et galeux.
L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière
Avec la triste voix d'un fantôme frileux.

Le bourdon se lamente et la bûche enfumée
Accompagne en fausset la pendule enrhumée,
Cependant qu'en un jeu plein de sales parfums,

Héritage fatal d'une vieille hydropique,
Le beau valet de coeur et la dame de pique
Causent sinistrement de leurs amours défunts[8].

Если вы захотите видеть в этом сонете галерею «образов», то из поэтического перла он обратится в какую-то лавку au bric-à-brac *.

Месяц дождей, злой на все живое, бросает с неба воду целыми шайками: до бледных обитателей кладбища достигает только черный холод, но в тумане предместья уже гнездятся эпидемии. На моем окне кошка ищет улечься поудобнее и без отдыха движет своим худым и паршивым телом.

Душа старого поэта блуждает в водосточной трубе, и у нее грустный голос зябкого привидения. Жалобно стонет колокол, а в камине головешка подпевает фальцетом стенным часам, у которых насморк. Между тем в колоде карт, среди ароматов грязи — покойница страдала водянкой — красавец валет червей и дама пик зловещим шепотом перебирают эпизоды из своего погребенного романа.

Я не знаю, о чем думаете вы, читатель, перечитывая этот сонет. Для меня он подслушан поэтом в осенней капели. Достоевский тоже слушал

---

* Старьевщика (*фр.*).

эту капель и не раз: «Целые часы, — говорит он, — проходили таким образом, дремотные, ленивые, сонливые, скучные, *словно вода, стекавшая звучно* и *мерно* в кухне с залавка в лохань» («Господин Прохарчин». Соч. Дост. 1, 174, изд. 1886 г.).

Сонет Бодлера есть отзвук души поэта на ту печаль бытия, которая открывает в капели другую, созвучную себе мистическую печаль. Символы четырнадцати строк Бодлера — это как бы маски или наскоро наброшенные одежды, под которыми мелькает тоскующая душа поэта, и желая, и боясь быть разгаданной, ища единения со всем миром и вместе с тем невольно тоскуя о своем потревоженном одиночестве.

Но, может быть, вы найдете мой пример мало характерным.

Хотите, возьмем кого-нибудь постарше... Может быть, Гомера.

Один старый немецкий ученый просил, чтобы его последние минуты были скрашены чтением «Илиады», хотя бы каталога кораблей[9]. Этот свод легенд о дружинниках Агамемнона, иногда просто их перечень, кажется нам теперь довольно скучным; я не знаю, что любил в нем почтенный гелертер — свои мысли и труды или, может быть, романтизм своей строгой молодости, первую любовь, геттингенскую луну и каштановые деревья? Но я вполне понимаю, что и каталог кораблей был настоящей поэзией, пока он *внушал*. Имена навархов, плывших под Илион[10], теперь уже ничего не говорящие, самые звуки этих имен, навсегда умолкшие и погибшие, в торжественном кадансе строк, тоже более для нас не понятном, влекли за собою в воспоминаниях древнего Эллина живые цепи цветущих легенд, которые в наши дни стали поблекшим достоянием синих словарей, напечатанных в Лейпциге[11]. Что же мудреного, если некогда даже *символы имен* под музыку стиха вызывали у слушателей целый мир ощущений и воспоминаний, где клики битвы мешались со звоном славы, а блеск золотых доспехов и пурпуровых парусов с шумом темных эгейских волн?

Удивление перед героическими силуэтами Одиссеев и Ахиллов еще связывает нас кое-как с древними почитателями Гомера, но было бы просто смешно сводить живую поэзию с ее блеском и ароматом на академические линии во вкусе Корнелиуса[12] и Овербека[13].

Итак, значит, символы, т. е. истинная поэзия Гомера, погибли? О нет, это значит только, что мы читаем в старых строчках нового Гомера, и «нового», может быть, в смысле разновидности «вечного».

Когда люди перестали различать за невнятным шорохом гекзаметра плеск воды об ахейские весла, дыхание гребцов, злобу настигающего и трепет настигаемого, они стали искать у Гомера новых символов, вкладывать в его произведения новое психическое содержание. «Одиссея» в переводе Фосса[14] тоже прекрасна, только античность точно преломилась у немецкого переводчика в призме немецкой пасторали. Среди гекзаметров, говорящих о семье Алкиноя, нет-нет да и послышатся гулкие звонки темно-красных коров с черными глазами, пахнет парным молоком, мелькнут зеленые шнуровки, большие красные руки, честный Ганс на его деревянных подошвах; вот медленно раскуривается чья-то трубка, а вот и

пастор в черной шляпе и с палкой, сгорбившись, проходит около церковной ограды.

Но тревожной душе человека XX столетия добродетель пасторали едва ли ближе бранной славы эпоса, и символы Гомера возбуждают в нас уже совсем другие эстетические эмоции. Ахилл дразнит нашу фантазию своей таинственной и трагической красотой. Волшебница Кирка рисуется нам с кошачьей спиной, как у Берн-Джонса[15], а на Елену мы уже не можем смотреть иначе, как сквозь призму Гете или Леконта де Лиля[16].

Ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета.

Поэт не создает образов, но он бросает веками *проблемы*. Между дантовской Беатриче и «Мадонной звезды» Фра Беато[17], несмотря на родственность концепций, лежит целая пропасть. Задумывались ли вы когда-нибудь над безнадежностью иллюстраций поэзии? Конечно, карандашные рисунки Боттичелли[18] безмерно интереснее банальной роскоши Доре[19] и его вечного грозового фона. Но даже в усиленно строгих штрихах нежного кватрочентиста мы видим не столько Данте, сколько любовь Боттичелли к Данте. И если бы даже сам Данте Габриэль Россетти[20] попробовал кистью передать нам Офелию, то неужто, бессильно подпадая ее очарованию, вы бы ни на минуту не оскорбились за ту вечную Офелию, которая может существовать только символически, в бессмертной иллюзии слов?

Создания поэзии проектируются в бесконечном. Души проникают в них отовсюду, причудливо пролагая по этим облачным дворцам вечно новые галереи, и они могут блуждать там веками, встречаясь только случайно.

Но вернемся к первому из определений поэзии, о которых я говорил выше. *Последним из поэтов был Орфей*. Отчего же был? Разве черное весло Орфея красивее в золотистом тумане утра, чем в алых сумерках? Золотой век поэзии в прошлом — это постулат, но даже не Евклидов. Я вовсе не думаю вас уверять, что Ренье[21] более поэт, чем Гюго, но зачем же закрывать глаза на эволюцию, которая и в поэзии совершается столь же неизменным образом, как во всех других областях человеческого духа?

Наследие поэтического стиля кажется нам все более и более громоздким. Хочется уйти куда-нибудь от этих банальных метафор, наивных гипербол и отделаться, наконец, от этих метких общих мест.

Грубый факт, все, что не успело стать свободной мыслью, частью моего *я*, мало-помалу теряет власть над поэзией. Факт диккенсовского героя напрасно надевал маски то археологии, то медицины, то этнографии, то психологии, то истории — в нем не становилось от этого больше *силы внушения*. Куда, в самом деле, девалась пресловутая фотография действительности и где все эти протоколы, собственные имена, подобранные из газетных хроник и т. д.? Красота свободной человеческой мысли в ее

торжестве над словом, чуткая боязнь грубого плана банальности, бесстрашие анализа, мистическая музыка недосказанного и фиксирование мимолетного — вот арсенал новой поэзии.

С каждым днем в искусстве слова все тоньше и все беспощадно-правдивее раскрывается индивидуальность с ее капризными контурами, болезненными возвратами, с ее тайной и трагическим сознанием нашего безнадежного одиночества и эфемерности. Но целая бездна отделяет индивидуализм новой поэзии от лиризма Байрона и *романтизм* от *эготизма*[22].

С одной стороны — *я*, как герой на скале, как Манфред, демон; *я* политического борца; а другой *я*, т. е. каждый, *я* ученого, *я*, как луч в макрокосме; *я* Гюи де Мопассана и человеческое *я*, которое не ищет одиночества, а напротив, боится его; *я*, вечно ткущее свою паутину, чтобы эта паутина коснулась хоть краем своей радужной сети другой, столь же безнадежно одинокой и дрожащей в пустоте паутины; не то *я*, которое противопоставляло себя целому миру, будто бы его не понявшему, а то *я*, которое жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою.

Вместо скучных гипербол, которыми в старой поэзии условно передавались сложные и нередко выдуманные чувства, новая поэзия ищет точных символов для *ощущений*, т. е. реального субстрата жизни и для *настроений*, т. е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию.

Стихи и проза вступают в таинственный союз.

Символика звуков и музыка фразы занимают не одних техников поэзии. Синкретизм ощущений, проектируясь в поэзии затейливыми арабесками, создает для нее проблему не менее заманчивую, чем для науки, и, может быть, более назревшую. Не думаю, чтобы кого-нибудь еще дурачили «фолады» Макса Нордау[23] или обижал его жирный смех.

Растет словарь. Слова получают новые оттенки, и в этом отношении погоня за новым и необычным часто приносит добрые плоды. Создаются новые слова и уже не сложением, а взаимопроникновением старых.

Вспомните хотя бы слово Лафорга[24] violupté (из violer * и volupté ** — нечто вроде «карамазовщины»).

Поэт вслед за живописцем входит в новое, чисто *эстетическое* общение с природой (за Тернером[25], Берн-Джонсом, Рескиным[26]) — Леконт де Лиль, Лоти[27], Поль Клодель — уже не дети счастливых Афин и не обитатели «индийской хижины»[28], и они идут не по стопам божественного Гете.

Наконец, строгая богиня красоты уже не боится наклонять свой розовый факел над уродством и разложением.

Мир, освещаемый правдивым и тонким самоанализом поэта, не может не быть страшен, но он не будет мне отвратителен, потому что он — я.

---

* Нарушать, преступать, осквернять (*фр.*).

** Сладострастие, наслаждение, нега (*фр.*).

Я не пишу панегирика поэзии, которая делается в наши дни, и знаю, что ей недостает многого
Она — дитя смерти и отчаяния, потому что хотя Полифем уже давно слеп, но его вкусы не изменились, а у его эфемерных гостей болят зубы от одной мысли о том камне, которым он задвигается на ночь

О ФОРМАХ ФАНТАСТИЧЕСКОГО У ГОГОЛЯ

(Речь, читанная на годичном акте гимназии Гуревича[1] 15-го сентября 1890 г.)

Я буду иметь честь говорить присутствующим о формах фантастического у Гоголя.

Гоголь — реалист и сам по себе и как глава целой школы реалистов, шедших непосредственно по его стопам: Достоевского, Писемского, Островского. Покажется поэтому несколько странным, почему я говорю о Гоголе как творце фантастического. Это надо пояснить. Цель моей речи по преимуществу теоретическая, а Гоголь дает только примеры, важные для меня, потому что они всем известны, — это во-первых. Фантазия Гоголя весьма разнообразна и отличается страшной силой, а потому примеры ярки, — это во-вторых. Наконец, трудно найти в русской литературе более тесное сплетение фантастического с реальным, чем у Гоголя, а это-то именно меня в данном случае и интересует.

Термины «фантастическое» и «реальное» равно применяются к жизни и к творчеству.

Что такое фантастическое? Вымышленное, чего не бывает и не может быть. Богатырь, выпивающий за единый дух чару зелена вина в полтора ведра. Тень Банко, кивающая окровавленной головой[2]. Собака, пишущая письмо подруге[3].

Что такое реальное? В жизни то, что может быть, в творчестве, кроме того, типическое.

Мужики философствуют перед бричкой Чичикова, налетевшей на тарантас губернаторской дочки.

Фантастическое и реальное часто заходят одно в другое, особенно в искусстве, потому что оно не просто *изображает* жизнь, а *раскрывает*, объективируя то, что совершается в душе человека. Человек, подло убив друга, чувствует живые угрызения совести, и угрызения доводят его до галлюцинаций; представьте это (причем вы не заставите читателя почувствовать смысл галлюцинации для нравственного мира человека, если не изобразите ее как действительность) и вы дадите страшно реальную вещь: оставьте на минуту психологическую или вообще реальную почву, выйдет нравоучительная сказка. Бывает, наоборот, что случай действительный имеет совершенно фантастический характер.

В Чикаго как-то недавно несколько человек производили опыт: медиума с завязанными глазами пустили на улицу, задумав, чтобы он нашел в такой-то гостинице такую-то фамилию в книге. Медиум исполняет задачу и без обмана. Это случай протокольный, а опишите его в романе лет 20 тому назад, и кто бы не сказал, что он из области фантастической.

Вспомним еще один пример в этом роде. Вы, конечно, помните трогательную историю, несколько переиначенную Рюккертом и Жуковским, но все же сохранившую много индейского и прекрасного. Я разумею историю Наля и Дамаянти. Злой бог Кали из зависти внушает Налю массу скверных вещей и наконец заставляет сделать низость, бросить Дамаянти в лесу, голую и беззащитную[4]. Изображение душевного состояния его, когда остаток воли, вооружившись совестью, борется с адским голосом в сердце, проведено художественно.

В общем вся картина, конечно, фантастическая. Но подставьте вместо Кали какого-нибудь Caseneuve'а[5] или Шарко[6] (а в древней Индии хотя Шарко и не было, но Казневы, наверное, были), и разве состояние человека в гипнозе, подвергшегося внушению, не окажется переданным не только правдиво, но и типично. Таким образом, правда, состоящая здесь в художественном раскрытии жизни, остается в своей силе, несмотря на фантастический придаток в виде адского бога Кали.

Бывают параллельные факты реальные и фантастические. Возьмем таких два факта.

Про князя Всеслава Полоцкого предание говорило и песни пели, что он был оборотень и превращался в волка.

Одна больная у Шарко воображает себя кошкой и передает движения, ужимки кошки с фотографической точностью.

Теперь представьте себе эту пару фактов в литературном выражении: не сблизятся ли они и не явятся ли то фантастическими, то реальными, смотря по тому, как описаны.

Какие же выводы для себя мы сделаем из всего сказанного? Фантастическое и реальное не стоят на гранях мира, а часто близки друг к другу.

Сближенность фантастического и реального в творчестве основывается на том, что творчество раскрывает вам по преимуществу душевный мир, а в этом мире фантастического, сверхъестественного в настоящем смысле слова — нет.

Войдите в больницу к душевнобольным, прислушайтесь к горячечному бреду, послушайте алкоголиков, морфинистов, любителей гашиша. В душевной жизни этих людей реальным фактом может оказаться все, что человеческая фантазия в силах создать самого дикого, чудовищного, несообразного.

Дайте это чудовищное и нелепое художнику вроде Эдгара По[7] или Достоевского, он заставит вас самих его **пережить** — оно станет для вас не только реальным, но и значительным.

Обратимся теперь к положению фантастического в человеческом сознании.

Крошечный ребенок, конечно, считает фантастичным, т. е. противоречащим его представлению о мире (а это представление и есть его опыт), что его рука, свободно проходящая через воздух, не проходит так же свободно через ковер и через печку.

Дикарь, не понимая, что человек может громко читать, объясняет себе это сверхъестественное явление тем, что книга говорит.

А мы, когда перед нами на воздух поднимаются столы, когда люди читают мысли, когда мы слышим, что факиры подвергают себя фиктивной смерти на целые недели, не удивляемся, а только ищем и обыкновенно находим всем этим вещам реальное объяснение.

Очевидно, что фантастическое для всякого момента есть противоречащее человеческому опыту.

Наш опыт не только постоянно расширяется: он, можно сказать, неудержимо несется по рельсам, и тащат его два паровика: один — наука, другой — техника.

Область фантастического постоянно завоевывается умом, который переводит фантастическое в реальное и вносит в его область законы природы.

Но вместе с тем исконная склонность человека к миру таинственному, сверхъестественному остается в прежней силе. Она, пожалуй, еще растет. Чем сильнее ум, тем становится он смелее и тем большей хочет свободы, а такая свобода может проявиться именно в работе метафизической, в области неразгаданных и таинственных явлений и отношений.

Рассмотрим теперь отношение искусства к фантастическому. Это отношение слагается по двум типам.

Оно может быть, во-первых, *наивным*. Фантастическое в народной поэзии, если восстановлять мысленно именно ее *исконную форму*, наивно. Фантастический мир не находится в распоряжении певца, а владеет его воображением. Как верование облекается в миф, миф в слово, так слово, вероятно, путем совершенно естественного стихийного развития, переходит в поэзию. Тут не может быть места удивлению, страху, тем менее анализу или отделению реального от фантастического. Причудливая смесь того, что бывает, с тем, чего не может быть, не придумывается, — она веками образовалась в сознании и органично правильна. Народ говорит о том, *чтó должно быть*, и верит, что так есть. Конь Ильи делает скачки по нескольку верст; когда нужно, он испровещится человеческим голосом, а рядом с этим хозяин бьет его, как простую лошадь, привязывает, седлает. Реальное переплелось с фантастическим, и в этой первичной основе, которая когда-то послужила началом этого изображения, связь была еще проще и цельнее, хотя в ней не было ничего художественного; она была наивною. «Калевала» изображает дивного медведя. В колыбели, на золотой цепи, привешенной на сук сосны, баюкает Миликки, хозяйка леса, плосконогого, тупоносого медведя. В южноафриканской сказке шакал ворует и обманывает, как у нас лиса.

Везде соединение местного, бытового, реального с фантастическим. Собственно говоря, тут все фантастично. Но, с другой стороны, как ни разнообразны те узоры, которые фантазия вышивает по бытовой канве,

они все если не разгаданы, то будут разгаданы и узаконены в связи с народными верованиями и своеобразными попытками объяснить окружающее. Народный певец ничего не вымышлял. Все расцвеченное, придуманное, нагроможденное принадлежит позднейшему времени, книжному влиянию. Эпос в первоначальном своем виде — это одна из элементарных форм народной мысли.

Но есть другое отношение поэта к фантастическому, которое я не умею иначе назвать, как *условным*. Оно весьма разнообразно, соответственно многообразию художественной цели. Общее одно: выбор и форма фантастического зависит от поэта.

У Гомера мы находим мифы. У Овидия не мифы, а художественную разработку мифических сюжетов. У Гомера Зевс не только бог и создание фантастическое, это и человек: то громовержец, то царь, родовладыка, отец, хозяин. В нем нет настоящей художественной цельности типа. Но это сумма представлений о Зевсе, в известный момент существовавшая у греков, слагавшаяся в нечто цельное мифическим верованием. Совсем не то художественно-цельные Овидиевы Фаэтоны и Нарциссы, Ниобы и Медеи[8]. В миф Овидий не верил и пользовался им лишь как формой своих эстетических и этических воззрений. Мифы Гомера ничему не поучают, а у Овидия они и трогают, и поучают, изящные и полные смысла.

У Гомера рассказывается о поединке Гектора с Ахиллесом: вы видите фантастически сильных людей, фантастическую помощь богов, но вместе с тем вы чувствуете, что перед вами живые люди — устающие, мстительные, проклинающие. У Оссиана[9] герои тоже борются, но это уже не греческие герои и вообще не живые люди, это какие-то неуловимые тени, уходящие головой под облака. Естественная связь между фантастическим и реальным нарушена. Фантазия освободилась. Художественная цель заменила стихийное творчество мифа. Вот основания условного отношения человека к фантастическому.

Итак, мы определили, в общем, отношение реального к фантастическому в нашем сознании и в творчестве и показали два главных типа фантастичного в поэзии. Обратимся теперь к художественным формам фантастического в сфере условного к нему отношения — именно у Гоголя.

В каждом явлении, подлежащем нашему разбору, отметим три элемента: 1) художественную цель фантастического; 2) тон, в котором взято это фантастическое; 3) связь между фантастическим и реальным.

Вот фантастический рассказ Гоголя — «Нос». Прежде всего замечаем, что фантастическое не должно и не может здесь давать иллюзии. Мы легко увлечемся представлением ужасных галлюцинаций Хомы Брута, но ни на минуту не будем себя представлять в положении майора Ковалева, у которого на месте носа было совершенно гладкое место. Было бы, однако, большой ошибкой думать, что здесь фантастическое употреблено в смысле аллегории или намека в басне или каком-нибудь современном памфлете, в литературной карикатуре. Ни поучению, ни обличению оно здесь не служит, и цели автора были чисто художественные, как мы увидим при дальнейшем разборе. Тон и общий характер фантастического в рассказе

«Нос» — комические. Фантастические подробности должны усиливать смешное.

Есть мнение, очень распространенное, что «Нос» шутка, своеобразная игра авторской фантазии и авторского остроумия. Оно неверно, потому что в рассказе можно усмотреть весьма определенную художественную цель — заставить людей почувствовать окружающую их пошлость.

Всякий поэт, в большей или меньшей мере, есть учитель и проповедник. Если писателю все равно и он не хочет, чтобы люди чувствовали то же, что он, желали того же, что он, и там же, где он, видели доброе и злое, он не поэт, хотя, может быть, очень искусный сочинитель.

Поэтому мысль поэта и образы его поэзии неразрывны с его чувством, желанием, его идеалом. Гоголь, рисуя майора Ковалева, не мог поступать со своим героем, как с жуком, которого энтомолог опишет, нарисует: вот рассматривайте, изучайте, классифицируйте его. Он выражал в его лице свое одушевленное отношение к пошлости, как к известному общественному явлению, с которым каждый человек должен считаться.

Пошлость — это мелочность. У пошлости одна мысль о себе, потому что она глупа и узка и ничего, кроме себя, не видит и не понимает. Пошлость себялюбива и самолюбива во всех формах; у нее бывает и гонор, и фанаберия, и чванство, но нет ни гордости, ни смелости и вообще ничего благородного. У пошлости нет доброты, нет идеальных стремлений, нет искусства, нет бога. Пошлость бесформенна, бесцветна, неуловима. Это мутный жизненный осадок во всякой среде, почти во всяком человеке. Поэт чувствует всю ужасную тягость от безвыходной пошлости в окружающем и в самом себе. И вот он объективирует эту пошлость, придает плоть и кровь своей мысли и сердечной боли. Может ли это быть шуткой? Но зачем же тут фантастическое? Позвольте мне ответить сравнением. Представьте себе, что вы пришли в аквариум и смотрите на морских обитателей: перед вами медузы, морские ежи, черепахи, осьминоги. Все это отвратительное собрание замерло на песчаном дне в мутной воде, присосалось к куску камня. Но вот сторож просунул туда палку и тем произвел нечто необычайное, сверхъестественное для всей этой дряни: черепахи заползали, осьминоги стали извиваться, фосфорические рыбы беспокойно зашныряли.

Вот такой-то палкой явился и фантастический элемент, необычайное приключение в мутной среде пошлых людей, изображенных в гоголевском рассказе. Нужно было что-нибудь особенное, чтобы мы заметили этого слизняка — майора Ковалева, среди миллиона ему подобных. Фантастическое — это та капля анилина, которая окрашивает клеточки органической ткани под микроскопом, — благодаря необычайности положения героя мы лучше видим и понимаем, что это был за человек.

Ковалев — человек не злой и не добрый — все его мысли сосредоточены на собственной особе. Особа эта очень незначительна, и вот он всячески старается ее увеличить и прикрасить... «Спроси, душенька, майора Ковалева». «Майор» звучит красивее, чем «коллежский асессор».

У него нет ордена, а он покупает орденскую ленточку, везде, где можно, он упоминает о своих светских успехах и знакомстве с семьей штаб-офицерши и статской советницы. Он очень занят своей наружностью — все его интересишки вертятся около шляпы, прически, гладко выбритых щек. Он гордится еще и особенно своим чином.

Как вы всколыхнете этого человека? Очевидно, затронув его чин или его наружность, не иначе; больше ничего он в жизни не понимает.

Теперь представьте себе, что майора Ковалева изуродовала бы оспа, что ему перебил бы нос кусок карниза, пока он разглядывал в зеркальное стекло картинки или в другой момент его праздного существования. Неужто кто-нибудь стал бы смеяться? А не будь смеха, каким бы явилось в рассказе отношение к пошлости. Или представьте себе, что нос майора Ковалева исчез бы бесследно, чтобы он не вернулся на свое место, а все бы продолжал разъезжать по России, выдавая себя за статского советника. Жизнь майора Ковалева была бы разбита: он бы стал и несчастным и из бесполезного вредным человеком, стал бы озлоблен, бил бы своего слугу, ко всем бы придирался, а может быть, даже пустился бы лгать и сплетничать. Или представьте себе, что Гоголь изобразил бы майора Ковалева исправившимся, когда нос к нему вернулся, — к фантастичности прибавилась бы ложь. А здесь фантастическое только усилило проявление реальности, окрасило пошлость и увеличило смешное.

Деталь самозванства носа, который выдает себя за статского советника, чрезвычайно характерна. Для кавказского коллежского асессора чин статского советника есть что-то необыкновенно высокое[10], завидное и обидное по своей недостижимости, и вдруг этот чин достается носу майора Ковалева, а не самому майору, законному обладателю носа. В общем, сила фантастического в рассказе «Нос» основывается на его художественной правде, на изящном переплетении его с реальным в живое яркое целое.

В этом отношении особенно характерен один момент. Когда майор Ковалев видит утром в зеркало совершенно гладкое место там, где был нос, он сейчас же одевается и едет к полицеймейстеру. Ни смущения, ни грусти, ни раздумыванья — он уверен, что это интрига и людская зависть.

Переход этот так прост, что мы как-то незаметно соскальзываем с почвы фантастической на реальную. Но есть стороны рассказа, где фантастическое и реальное совершенно сливаются.

Вспомните, что нос майора Ковалева (точно Протей[11] или жена Ив. Фед. Шпоньки[12]) является во всевозможных формах. Он и статским советником по России разъезжает, и запечен в хлеб женой цирульника, и брошен в воду, чтобы потом быть отысканным полицией; он гуляет в Таврическом саду и на Невском, его показывают в окне магазина и просят показать на пользу юношеству, наконец, он возвращается на свое законное место.

Здесь в фантастических формах рисуется очень близкое нам и самое обыкновенное явление. Греки сделали из него богиню — Молву, дочь

Зевса, а у нас его называют Сплетня. Сплетня — это сгущенная ложь; каждый прибавляет и прилыгает чуточку, а ложь растет, как снежный ком, грозя порой перейти в снежный обвал. В сплетне часто не виновен никто отдельно, но всегда виновна среда: лучше майора Ковалева и поручика Пирогова сплетня показывает, что́ накопилось мелочности, пустомыслия и пошлости в данной среде. Сплетня — это реальный субстрат фантастического.

И с этой стороны Гоголь не мог выбрать лучшего, более яркого способа выражения, чем фантастическое. В заключение разбора я бы назвал форму фантастического в «Носе» *бытовою*.

Представителем другой формы фантастического у Гоголя мы возьмем «Вия». Основной психологический мотив этого рассказа — страх. Страх бывает двоякий: страх перед сильным и страх перед таинственным — мистический страх. Так вот здесь изображен именно мистический страх.

Цель автора, как он сам говорит в примечании, рассказать слышанное предание о Вии как можно проще. Предание действительно передано просто, но если вы подвергнете анализу этот так естественно и свободно развивающийся рассказ, то увидите сложную психическую работу и увидите, как безмерно далеко отстоит он от предания. Поэтическое создание как цветок: прост с виду, а в действительности ведь бесконечно сложнее всякого паровоза или хронометра́.

Поэту надо было прежде всего заставить читателя почувствовать тот мистический страх, который послужил психической основой предания. Явление смерти, представление о жизни за гробом всегда особенно охотно расцвечивались фантазией. Мысль и воображение нескольких тысяч поколений пристально и безнадежно устремлялись в вечные вопросы о жизни и смерти, и эта пристальная и безнадежная работа оставила в душе человека одно властное чувство — боязнь смерти и мертвецов. Это чувство, оставаясь в существе своем одинаковым, изменяется бесконечно в формах и группировке тех представлений, с которыми оно связывается. Мы должны быть введены в область, если не произведшую предания (корни его часто уходят слишком глубоко), то хоть поддерживающую, питающую его. Гоголь указывает в конце рассказа на руины, воспоминание о смерти Хомы Брута. Вероятно, эти заглохшие и таинственные руины, заросшие лесом и бурьяном, и были именно тем толчком, который побудил фантазию произвести предание о Вии в данной форме. Но, чтобы стать и художественным, предание должно было быть поставлено на почву бытовую и психическую.

Первая часть рассказа, по-видимому, составляет эпизод в рассказе. Но это только по-видимому — на самом деле это органическая часть рассказа. Здесь рисуется нам та среда, в которой поддерживалось и расцвечивалось предание. Среда эта — бурса. Бурса своеобразное status in statu *, казачество на школьной скамье, всегда впроголодь, сильное физи-

---

* Государство в государстве (*лат.*).

чески, с мужеством, закаленным розгой, страшно равнодушное ко всему, кроме физической силы и удовольствий: наука схоластическая, непонятная, то в виде какого-то несносного придатка к существованию, то переносящая в мир метафизический и таинственный.

С другой стороны, бурсак близок к народной среде: ум его часто под корой учености полон наивных представлений о природе и суеверий; романтические странствования на каникулах еще более поддерживают связь с природой, с простонародьем и легендой. Хома Брут верит в чертовщину, как Явтух и Дорош[13], но он все же человек ученый. Монах, которому всю жизнь виделись ведьмы и нечистые духи, выучил его заклинаниям. Его фантазия воспиталась под влиянием различных изображений адских мук, дьявольских искушений, болезненных видений аскетов и подвижников. В среду́ наивных мифических преданий в народе он, книжный человек, вносит книжный элемент — предание писаное. Тут видим мы проявление того исконного взаимодействия грамоты и природы, которое создало пестрый мир нашей народной словесности.

Что за человек Хома Брут? Гоголь вообще любил изображать средних заурядных людей, каков этот философ.

Хома Брут молодец, сильный, равнодушный, беспечный, любит плотно поесть и пьет весело и добродушно. Он человек прямой: хитрости у него, когда он, например, хочет отпроситься от своего дела или бежать, довольно наивные. Он и лжет-то как-то не стараясь; в нем нет и экспансивности — он слишком ленив даже для этого. Гоголь с редким мастерством поставил в центр страхов именно этого равнодушного человека: надо было много ужасов, чтобы доконали они Хому Брута и поэт мог развернуть перед своим героем всю страшную цепь чертовщины. Величайшее мастерство Гоголя высказалось в той постепенности, с которой нам сообщается в рассказе таинственное: оно началось с полукомической прогулки на ведьме и правильным развитием дошло до ужасной развязки — смерти сильного человека от страха. Поэт заставляет нас пережить шаг за шагом с Хомой все ступени развития этого чувства. При этом Гоголю было на выбор два пути: можно было идти аналитически — говорить о душевном состоянии героя, или синтетически — говорить образами. Он выбрал второй путь: душевное состояние своего героя он объективировал, а работу аналитическую предоставил читателю.

Отсюда и явилось необходимое вплетение фантастического в реальное.

Я не буду входить в детальный разбор «Вия», хотя этот разбор был бы важен для нашей цели. Проследим только, как постепенно сгущается в рассказе чувство страха: начиная с момента, когда сотник послал в Киев за Хомой, даже комические сцены (например, в бричке) не веселы, потом идет сцена с упрямым сотником, его страшные проклятия, красота мертвой, толки дворни, дорога до церкви, запертая церковь, лужайка перед ней, залитая луной, тщетные старания себя ободрить, которые только сильнее развивают чувство страха, болезненное любопытство Хомы, мертвая грозит пальцем... Ваше напряженное чувство несколько отдыхает за день. Вечер — тяжелые предчувствия, ночь — новые ужасы.

Вам кажется, что уже все ужасы исчерпаны, но поэт находит новые краски, т. е. не новые краски — он сгущает прежние. И при этом никакого шаржа, никакой художественной лжи. Страх сменяется ужасом, ужас — смятением и тоской, смятение — оцепенелостью. Теряется граница между *я* и *окружающим*, и Хоме кажется, что заклинания говорит не он, а мертвая. Смерть Хомы, вы это чувствуете, а после анализа и понимаете, есть необходимый конец рассказа — заставьте его проснуться от пьяного сна, вы уничтожите все художественное значение рассказа.

В «Вии» фантастическое развилось на почве мистической — отсюда его особенная интенсивность. Характерной чертой мистического у Гоголя вообще является мажорный тон его сверхъестественных созданий. В «Страшной мести» и в «Вии» ведьма и колдун — существа мстительные и злобные, а не ноющие, мечтательные тени вроде тургеневской Эллис[14].

Перейдем к третьей и последней форме фантастического.

В рассказе «Шинель» в конце у «значительного лица» тень Акакия Акакиевича срывает шинель. Гоголь начертил этот фантастический конец на фоне молвы и слухов, возникших по поводу рассказа о несчастном чиновнике и плачевной судьбе, — фантастическая форма как бы смягчена этим. Но зачем она явилась?

Как в рассказе «Нос», мы с первых же строк начинаем смеяться, как в «Вии» у нас быстро развивается знакомое каждому из нас чувство мистического страха, так в повести «Шинель» мы с первой страницы испытываем чувство *несправедливости*: как вырос Акакий Акакиевич, как он жил, служил, как к нему относились, как глох в нем всякий жизненный интерес, как его существование оживилось под влиянием идеала — шинели, и что было потом, — обо всем этом мы читаем и чувствуем обиду за *человека*. Всякое чувство, возникшее в нас при чтении, должно найти выход, как всякий диссонанс в музыке должен разрешиться. В жизни часто торжествует зло — это правда, но в поэзии злу не такой простор: в поэзии оно *непременно наказывается*, наказывается не непосредственным страданием, а *обличением* — спрятаться и обмануть в поэзии оно не может. Это-то и есть лучшая сторона художественной правды. Но обличение зла было бы неполное, если бы его не было и в чувстве этого лица, которое это зло в рассказе олицетворяет. Чтобы зло оказалось злом, начальник Акакия Акакиевича должен хоть на минуту почувствовать, что он не прав. Накажи его Гоголь серьезно, вышла бы скучная, нравоучительная сказка. Заставь переродиться — вышла бы ложь. Но не щелкни он его, мы бы с недовольным чувством оставили книгу. Просветление «значительного лица» не могло быть продолжительным: долго думать о другом, а не о себе он не мог по самой своей душевной организации. Гоголь великолепно выбрал фантастическую форму момента, когда пошлость на мгновение прозрела. Синтетическая форма творчества натолкнула Гоголя и здесь на фантастическое. Тот момент, который заставил «значительное лицо» провести тревожную ночь и потом долго сдерживаться в отношениях с подчиненными, не мог быть простой реальный момент, а несоот-

ветствие этого момента с тогдашним настроением «значительного лица», неожиданность момента придали ему тот *карательный* характер, который и обусловил собою собственно появление фантастического в повести «Шинель».

На этой нравственной, *карательной* форме фантастического позвольте мне и закончить. Нужно заключение — оно коснется только одного вопроса и будет вот какое. Фантастическое противоречит *действительности*. Что такое действительность? Это то, что брошенный стул будет лежать, пока его не поднимут. Но действительность есть необходимая форма *только для жизни*. Искусство сближается с жизнью вовсе не в действительности, а в правде, т. е. в различении добра и зла. Торжеству же правды фантастическое служит столько же, а может быть, еще лучше, чем реальное.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИДЕАЛИЗМ ГОГОЛЯ

(Речь, произнесенная 21-го февраля 1902 г.)

Сегодня день смерти Гоголя[1]. Последняя страница его жизни так загадочна и страшна и умирание великого писателя было столь тяжко, что нужно некоторое усилие воли, чтобы настроить себя на праздничный лад, оттолкнув от себя картины, которые назойливо рисуются уму, когда начинаешь говорить о Гоголе 21 февраля. Но попробуем сделать это усилие — обратимся от смерти если не к жизни, то к вечности, к бытию того духа, который веет, где хочет. Один из его бессмертных атомов некогда стал душой Гоголя, и от его земного существования нам остались произведения великой творческой силы.

Дать вам сегодня хотя бы беглую характеристику этих творений так, чтобы вы могли почувствовать и умственно измерить всю их силу и значение, было бы слишком высокомерной задачей, и не потому, чтобы Гоголь написал очень много, — он, напротив, никогда не был особенно плодовит и обрабатывал и переделывал гораздо чаще, чем творил. Но дело в том, что сила и красота гоголевского творчества вовсе не исчерпываются тем, что этот поэт написал. Я хочу дать вам *праздничное уподобление*.

Представьте себе великолепную залу и яркие бальные огни, но в зале — никого: только в зеркалах отражаются темные пальмы да печально дрожит в хрустале бесполезное пламя. Но вот начался, вот разгорелся бал. Посмотрите опять на огни, и вам покажется, что они стали другие: теперь они играют красками цветов, щек, тюлей, лент, волос и кружев; они дробятся гранями алмазов и блеском глаз, а вокруг самих источников света дрожит неосязаемая волна ароматных испарений. Таковы и огни поэзии. Не будь вокруг них восприимчивых умов, восторжен-

ных глаз, жарко бьющихся сердец, — они догорели бы и печально погасли, а между тем проходят, как мгновения, года, а огни все продолжают радовать глаз вечной сменой своих живых форм. Вся русская литература, господа, даже более, вся широкая область наших художественных восприятий в сфере русского творчества, это та же оживленная бальная зала, в которой горят огни гоголевского гения: поэт дал нам свет, а мы дробим, множим, разнообразим и оживляем эти дивные огни, унося их в блеске глаз, в слезе и улыбке, в воспоминаниях, мечтах и надеждах.

Говорить о значении Гоголя значит говорить о Достоевском, Гончарове, Тургеневе, Писемском, Островском, Салтыкове, говорить о Гаршине, Чехове, Горьком и знать, что живые русские поэты прядут нити, которые свяжут с гоголевским творчеством и будущую русскую литературу; но этого мало, — это значит говорить и о русском актере, и о живописце, и о постоянно возрастающих запросах русского читателя, самосознание которого ярко отмечено впервые сыгранным «Ревизором», впервые прочтенными «Мертвыми душами».

Я ограничусь более скромной попыткой — выяснить моей аудитории *одну из главных причин непрестанного и вечно живого обаяния гоголевского творчества — его идеализма.*

Нас окружают и, вероятно, составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко-юмористическим (в философском смысле) и логически-непримиримым соединением.

В силу стремления, вложенного в нас создателем, мы вечно ищем сближать в себе мир вещей с миром духовным, очищая, просветляя и возвышая свою бренную телесную жизнь божественным прикосновением к ней мира идеального, и в этом заключается вся красота и весь смысл нашего существования: стремимся ли мы к совершенствованию или жертвуем собою для блага других — это творится веяние мира идей, это значит, что в нас созвучно затрепетала наша душа, атом бессмертного духа. Чувствуем ли мы радостный трепет, угадав иную вечную красоту в творческом подборе звуков или красок, значит нам удалось на миг освободиться от ига вещей и созерцать вечное, или, как говорил Лермонтов, «видеть бога»[2].

Та область жизни, где вещи наиболее покорены идеями и где идеальный мир захватывает нас всего полнее, благодаря тому, что он заключен лишь в обманчивую, *символическую* оболочку вещественности (она может быть хоть каменной: это все равно), называется искусством. Всего целостней, ясней, совершенней и разумнее мир идей передается искусством слова или поэзией: ибо здесь самый материал — язык — есть, в свою очередь, искусство. Из всех искусств поэзия является самым образовательным, и она теснее всех связана с умственной и нравственной жизнью человека; да и влияние ее при этом особенно живо и продолжительно, благодаря бесконечно разнообразным формам, которые поэзия принимает в душах отдельных людей.

Как ни тонка вещественная оболочка поэзии, как ни ограничена она смыслом изображаемого, с одной стороны, метафорой и ритмом — с дру-

гой, и, наконец, качеством самого материала — с третьей, но значение ее в искусстве очень велико.

Как искусный ваятель режет и бьет глину, пока она послушно передаст весь сложный мир ощущений, вызванных в нем замыслом и моделью, так и поэт ищет придать своим символам не только общее обличие жизни в ее контурах и красках, но и самую жизнь с ее теплом, движеньем и дыханьем. Только благодаря символичности самого материала, из которого он творит, т. е. *слóва*, эта жизнь не может, конечно, отлиться в формы столь же устойчивые, наглядные и, так сказать, безусловные, как на картине. Но иллюзия впечатлений жизни бывает и от хорошей поэзии — полная: такова уже сила *символа*, который магически возбуждает в нас ту же работу мысли и фантазии и те же волны чувства, что переживал и создавший его поэт, хотя, конечно, отраженно, т. е. слабее. Вещественная сторона поэзии остается неизменной, *идеальная, наоборот, осуждена на вечное изменение и в пространстве и во времени. Творение* не умирает вместе с поэтом, *не умирает* даже *творчество* в той же внешней вещественной оболочке. Мы понимаем и чувствуем, т. е. частично воссоздаем теперь Чичикова, вероятно, и тоньше, и глубже, и полнее, чем делали это самые чуткие современники Гоголя, потому что душа наша, благодаря росту общественного сознания, утончению эстетического чувства и увеличению художественных запросов, стала *более совершенною призмою*, но зато даже для детей, которые в наши дни прочтут историю русского Одиссея, не может уже повториться то свежее непосредственное впечатление, которое получали современники Гоголя, хотя бы они ко времени появления «Мертвых душ» давно утратили юношескую восприимчивость.

При *первом* впечатлении от гоголевского творчества нам кажется, что его главная сила заключается именно в *полноте иллюзии жизни*, т. е. совершенстве вещественной оболочки. Гоголя так и называют обыкновенно отцом русского реализма. И действительно, любая страница Гоголя поражает нас его стремлением не только *к правдоподобию*, но и *к наглядности* в передаче жизни, а кроме того, какою-то *страстной чуткостью* и *хищной, если можно так выразиться, зоркостью* наблюдателя. Посмотрите только на это лицо, на крючковатый, тонкий и характерно опущенный нос, пристальный взгляд, свесившуюся скобку волос. Письма Гоголя, особенно первые петербургские, полны просьбами о документах для творчества[3]. Он собирает слова, песни, обычаи, анекдоты, описания костюмов, роется в летописях и архивах, изучает тяжебные дела, записывает термины, то охотничьи, то кулинарные... Влияние на Гоголя случайных рассказов, даже мимолетных впечатлений, пришедшихся кстати, было иногда необычайно. Работа его над языком, с тем расчетом, чтобы фраза выходила как можно выразительнее, метче и ярче, хорошо известна тем, кто заглядывал в мириады его разночтений, терпеливо подобранных Шенроком и покойным Тихонравовым[4]. Рисунки Гоголя[5] тоже во многих отношениях замечательны, а его любовь к природе и передвижениям давно стала общим местом в суждениях о Гоголе. Действитель-

ность в самых мимолетных из ее оттенков Гоголь умел передавать как никто, но, может быть, нигде это не проявлялось так ярко, как при изображении *дороги*: поля́, пестрая застава, тихий городок с каланчой и церковью, залитой лунными лучами, въезд в усадьбу; классическая запряжка Чичикова, его Селифан, чубарый, даже бричка с двумя горячими калачами, засунутыми в ее кожаный карман[6], круглое стеклышко, сквозь которое Чичиков смотрел на гроб бедного обладателя косматых бровей[7], даже колесо, которое до Москвы доедет, а до Казани не доедет[8], — стали бессмертны, как самые совершенные из типов Гоголя: такую яркую жизненность умел разливать Гоголь на все, до чего ни касался он своим магическим пером.

Но правда изображений вырабатывалась у Гоголя постепенно, как и их высокий *идеализм*. Гоголь начал со сказок, где черты повседневной жизни еще не искрятся на солнце, как в «Мертвых душах», а стоят, как яблони весной, осыпанные таинственным серебром легенды.

Из-за чуба седого «дида», перехватившего «горилки», выглядывает то рогатая голова черта; то морда мистической свиньи[9]; важеватые ведьмы в монистах угощают приятелей галушками, пока казак режется «в дурня» и не без хитрости крестит карты под столом[10].

Все эти чернобровые и белорукие Оксаны или женихи их, простодушные гиганты кузниц в смушковых шапках и с медленной речью, эти старые воеводы с непроницаемым взором и нависшими седыми усами; их роковые тайны и бледно-восковые, молчаливые жены — все это перемешалось в «Вечерах» с уморительными столкновениями бранчливых баб, подвыпивших резонеров да трусливых дьяков и слилось в картину, изумительную по свежести и оригинальности, и при этом, — такова сила гения, даже юного, — все-таки не пеструю. Несмотря, однако, на все мастерство бытовых штрихов, «Вечера на хуторе близ Диканьки» представляются нам скорее прекрасным романтическим сном юности, чем законченным творением художника. Здесь все еще как бы зреет. Самая природа еще как бы боится выйти на божий свет в будничном наряде. Почти все картины сказок одеты волшебным сиянием луны, и соловьиный рокот, не скупясь, осыпает чарующую майскую ночь. Самый Днепр создан скорее восторженным лириком, чем тонким мастером, и вы не найдете в «Вечерах» ни излома белоствольной березы, ни даже той цветистой и ароматной степи, по которой его Тарас позже повезет сыновей в Сичь.

Зато своеобразная смесь реального с фантастическим уже никогда не повторится после 1832 г. в такой наивной, почти детской прелести.

Все было светло в вышине. Воздух, в легком серебряном тумане, был прозрачен. Все было видно, даже можно было заметить, как вихрем пронесся мимо них, сидя в горшке, колдун; как звезды, собравшись в кучу, играли в жмурки; как клубился в стороне облаком целый рой духов; как плясавший при месяце черт снял шапку, увидевши кузнеца, скачущего верхом; как летела возвращавшаяся назад метла, на которой, видно только что съездила, куда нужно, ведьма. Много еще дряни встречали о: ...[11]

Мы найдем у Гоголя и позже ту же свободную смесь идеального с реальным, но уже не в этой *непосредственной* фантастической форме. В «Носе» она дала такие своеобычные и небывалые сочетания, что эта фантазия остается одинокою едва ли не в мировой литературе. У нас форму «Носа» пробовали применять и Достоевский (в «Крокодиле»[12]), и Салтыков (не раз), но по различным причинам «Нос» все же остается одиноким, как форма чисто художественная. Есть предел, за которым действительный мир *бесполезен* для поэзии. Даже элемент национальности может оказаться ниже достоинства поэта. У поэзии свои законы и своя правда, и из всех гуманитарных целей она знает только две: сближение людей и их оправдание; все остальное — скучные подмеси, житейский шлак искусства.

Ступенью выше «Вечеров» в развитии идеализма стоят «Старосветские помещики», «Тарас Бульба» и, особо от них, «Вий».

Сам Гоголь указывал на положительные и светлые элементы своей бессмертной идиллии и исторической повести. И, действительно, трудно представить себе идеализм более кристаллически-прозрачный и неотразимо-обаятельный, чем идеализм этих произведений. В основе обоих лежит *бессмертная любовь*, чистый и высокий *Эрос* Платона[13]. Вспомните кончину Пульхерии Ивановны: как просто относится она к вопросу о своей близкой смерти и с какой тревогой — к вопросу об удобствах покидаемого ею спутника.

Этому чистому сердцу самое *бессмертие* представляется в форме *загробных попечений* о старом муже.

Смотри мне, Явдоха, — говорит она старой ключнице, — когда я умру, чтобы ты глядела за паном, чтобы берегла его, как гла́за своего, *как свое родное дитя*. Гляди, чтобы на кухне готовилось то, что он любит, чтобы белье и платье ты ему подавала всегда чистое; чтобы, когда гости случатся, ты принарядила его прилично, а то, пожалуй, он иногда выйдет в старом халате, потому что и теперь часто позабывает он, когда праздничный день, а когда будничный. Не своди с него глав, Явдоха, *я буду молиться за тебя на том свете*, и бог наградит тебя. Не забывай же, Явдоха; ты уже стара, тебе не долго жить, не набирай греха на душу. Когда же не будешь за ним присматривать, то не будет тебе счастия на свете. *Я сама буду просить бога, чтобы не давал тебе благополучной кончины*. И сама ты будешь несчастна, и дети твои будут несчастны, и весь род ваш не будет иметь ни в чем благословения божия[14].

«Боже! думал я, глядя на него: пять лет всеистребляющего времени — старик уже бесчувственный, старик, которого жизнь, казалось, ни разу не возмущало ни одно сильное ощущение души, которого вся жизнь, — казалось, состояла только из сидения на высоком стуле, из ядения сушеных рыбок и груш, из добродушных рассказов, — и такая долгая, такая жаркая печаль!»[15]

Эрос Тараса и Остапа — холоднее; он безмерно дальше от нас, чем мир этих простых душ, и скорее изумляет, чем трогает нас. Беззаветная, страстная и в то же время грубо-стихийная, богатырская любовь к родине, любовь, полная ненависти и холодного презрения ко всему, что не исповедует Христа или исповедует его «не по-нашему», полная бурного

кипения сил, вызова и безоглядного упрямства, эта любовь, конечно, и героична, и величественна, но Гоголь не скрыл от нас всей жестокости ее величия. Впрочем, верный поэтической правде и высокому идеализму, он не оставил своего Тараса с сыном в холодных контурах Ильи Муромца с богатырем Сокольничком[16]. С дивным художественным тактом он показал нам в своем старом герое не только сыновнего судью и палача, но и безумно нежного отца. Помните ли вы слова Остапа на лобном месте, когда муки уже превзошли меру даже казацкой твердости: «Батько! Где ты? Слышишь ли ты все это» — и ответное «Слышу» Тараса, которое раздалось среди всеобщей тишины, так что весь миллион народа в одно время вздрогнул.

Если в «Тарасе» устами Гоголя сказал последнее слово вдохновлявший его мир малороссийской думы, то в «Вии» (1834) поэт навсегда простился с чертовщиной народных сказок, которая еще так недавно нераздельно владела его фантазией. Хома Брут был как бы последней жертвой этого фантастического царства. Три дня и три ночи оно донимало несчастного философа, интеллигента, вышедшего из среды Вакул и Оксан.

Вспомните ступени ужаса в их фатальной смене: смутное предчувствие, гульба, угрозы ректора, сцена в корчме, свидание с сотником, неудачный побег, надвигающиеся сумерки, разговоры в застольной, лужайка перед церковью, первая ночь, вторая ночь; новая беседа с сотником и, наконец, Вий и смерть. А вот и конец Виева царства.

Раздался петуший крик. Это был уже второй крик; первый прослышали гномы. Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь; но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах. Вошедший священник остановился при виде такого посрамления божьей святыни и не посмел служить панихиду в таком месте. Так навеки и осталась церковь с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником, и никто не найдет теперь к ней дороги[17].

Царство Вия кончилось. Но отчего же ведьмы и бесы были как-то добрее в «Вечерах», чем в «Вии»? Отчего там были удачливее те молодцы, которых они облюбовывали в жертву? Отчего Вакула проехался по небу и достал из залитого огнями Петербурга шитые золотом черевики царицы для своей переборчивой невесты, а Хома Брут, такой же сильный и бесстрашный, поседел от ужасов чертовского свитка и пал без дыханья перед чудовищем с железными веками? Отчего самый комизм был так светел и чист в «Вечерах» и стал так мрачен и так грозен в «Вии»? Уж не мелькает ли перед нами в гибели наивной сказки первый призрак *ужасов мистицизма*, не прозвучала ли в «Вии» первая угроза из того сурового царства кар и воздаяний, откуда позже полумертвого Гоголя оглушали анафемы ржевского Савонаролы?..[18]

Поднимемся еще на одну ступень в идеализме Гоголя. Как ни кристален он в «Старосветских помещиках», но сила его заключается не в кристальности. Когда живописуются явления или удивительные по ве-

личию духа, в них изображаемого, или симпатичные по своему мягкому колориту, творческой силе идеализма еще вольготно. Но представьте себе, что перед ним встала каменная стена, да еще густо поросшая плесенью. Помните ли вы гоголевский «Портрет»? Вспомните безумную ночь живописца Чарткова, где бесовское так хитро сплелось с художественным, а болезненная галлюцинация с иллюзией и восторгом артиста перед творческим замыслом и его тайной — мы в самом центре идеального мира. Но вот волшебная ночь кончается: туманное петербургское утро глядит на неприютную, грязную и холодную квартиру нищего живописца, а в комнате, где только что скользили призраки, торчит при свете дня серая фигура домохозяина — этой живой эмблемы реальности, одного из тех бесчисленных и безыменных Виев когтистой жизни, которыми страшна уже не сказка, а действительность.

Домохозяин Чарткова был

...одно из тех творений, какими обыкновенно бывают владетели домов где-нибудь в Пятнадцатой линии Васильевского острова, на Петербургской стороне или в отдаленном углу Коломны, — творенье, каких много на Руси и которых характер так же трудно определить, как цвет изношенного сюртука. В молодости своей он был капитан и крикун, употреблялся и по штатским делам, мастер был хорошо высечь, был и расторопен, и щеголь, и глуп; но к старости своей он слил в себе все эти резкие особенности в какую-то тусклую неопределенность. Он был уже вдов, был уже в отставке, уже не щеголял, не хвастал, не задирался, любил только пить чай и болтать за ним всякий вздор; ходил по комнате, поправлял сальный огарок; аккуратно по истечении каждого месяца наведывался к своим жильцам за деньгами, выходил на улицу с ключом в руке, для того чтобы посмотреть на крышу своего дома; выгонял несколько раз дворника из его конуры, куда он запрятывался спать; одним словом, человек в отставке, которому после всей забубенной жизни и тряски на перекладных остаются одни пошлые привычки [19].

Я не знаю у Гоголя более *чистой*, более беспримесной характеристики того пошлого человека, общего, безыменного тусклого человека, который гнездится в каждом из нас и от которого позже Гоголь остерегал читателей, рисуя им черствую старость Плюшкина. Существование без умственных интересов, искусства, привязанностей, будущего — точно, страшнее всех Виев сказки, а хозяин Чарткова есть самый страшный из его представителей. Мы видим в «Портрете» пошлость, уже не робкую и наивно тупую, как у Шпоньки, не бессменно торжествующую, как у поручика Пирогова, не амбициозно-щепетильную, как у майора Ковалева, не ухарски-наглую, как у Кочкарева, а безыменную, почти мистическую, пошлость — пошлости. Чартков не узнал своего домохозяина, когда тот явился к нему потом под видом богатой и нарядной заказчицы и много раз являлся к нему затем в разных видах, пока не добился его гибели, — но пошлость была все-таки *побеждена* поэтом. Гоголь подписал ее приговор, но не своим знаменитым «*Скучно*», как в конце повести о ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, — на этот раз он встревожил мысль читателя другим несказанным словом «Страшно».

После безразличного сказочного идеализма юности, после светлого идеализма «Старосветских помещиков» и «Тараса», после таинственного «Вия», после того как идеализм Гоголя сказал и «*скучно*», и «*страшно*», он создал еще две формы: первую я назову *карающей*, а вторую, высшую, *чисто эстетической*.

Мы найдем первую в «Шинели» и «Ревизоре», а вторую в «Мертвых душах».

Карающий идеализм Гоголя — это победный золотой луч солнца в затхлом подвале, все равно, упивается ли там поэзией канцелярского шрифта бедный Акакий Акакиевич или суетливо ворошатся слизняки и мокрицы «Ревизора». Луч найдет щель и в камне, и хоть на миг он заставит слизняков и мокриц почувствовать, что они — дети тьмы, а полуидиота Башмачкина прозреть в себе униженное и поруганное людьми подобие бога.

Центр тяжести «Шинели» лежит, конечно, не в бытовой картине из жизни мелких столичных чиновников, и еще менее можно искать его в идеализации Акакия Акакиевича. По первоначальному замыслу повесть даже называлась «Повестью о чиновнике, крадущем шинели». Между героем Гоголя и Макаром Алексеевичем Девушкиным (из «Бедных людей» Достоевского) лежит целая пропасть. Недаром же старый покровитель Вареньки с таким горячим одушевлением восстает против этой обидной параллели. Нельзя не видеть, что тот идеализм Гоголя, который шепнул молодому чиновнику среди толпы издевающихся над Акакием Акакиевичем: «Это брат твой» и который потом с негодованием сорвал со «значительного лица» его бобровые лацкана́, заставив этого департаментского Юпитера дрожать от ужаса на морозе, — этот идеализм отнюдь не стремился открывать в Башмачкине душевных сокровищ: он говорил читателю, но уже не «скучно» и не «страшно», а «стыдно». Так и в «Ревизоре» словами Городничего «Чему смеетесь? Над собой смеетесь!» идеализм встревожил укором не одно дотоле спокойное сердце. Недаром же и сам поэт, когда увидел, как поняли «Ревизора» лучшие русские умы, так испугался своей новой роли в комедии жизни.

Но перейдем к «Мертвым душам». Русская литература не знает творения большей идеалистической энергии. То, что мы называем *реализмом* Гоголя, есть нечто высшее: это не столько точность, сколько *красота* изображений, их высшая разумность и *целесообразность*; это та исключительная сила художественного *внушения*, которая заставляет нас сосредоточивать вокруг проходящей мимо нас сцены множество фактов нашего собственного миропонимания и самосознания. Символы великой русской эпопеи слишком широки и прекрасны для реального мира.

Действительно, где, собственно, происходит действие «Мертвых душ»? Из какой полосы России взяты Коробочки, Митяи и Миняи? Какая среда, украинская или великорусская, выпустила Чичикова?

Поставьте рядом с этим русским Одиссеем мистера Пиквика Диккенса или Пекюше Флобера[20] — и вы усомнитесь не только в стремлении

Гоголя учить нас русской действительности, но даже в том, в какой мере он исходил из непосредственного общения с нею.

Пройдет каких-нибудь десять лет — и в «Записках охотника» мы будем иметь уже подлинное изображение крепостной России, памятник не только художественный, но исторический. А в «Мертвых душах» в какие годы происходит действие? Что это в сущности за страна? Есть ли в ней хоть какая-нибудь вера, обрывок исторических воспоминаний, обычай, живет ли в ее глубине какой-нибудь, хотя смутный идеальный запрос? Чьи дети, чьи внуки все эти Маниловы? И неужто же Митяи и Миняи действительно только тем и отличаются от бессловесных, что время от времени напиваются до бесчувствия? А куда же девалось вдохновенное бражничанье «Вечеров», все эти бесстрашные и независимые Вакулы, легенды, песни, малеванье? Вот вопросы, которые приходят в голову, когда видишь, что люди склонны мерить правду Гоголя на аршин современного реализма.

Но я, конечно, безмерно далек от того, чтобы думать, что вся эта романтическая неопределенность могла хоть на йоту ослабить художественное значение «Мертвых душ». Пусть вместо России он изобразил нам Атлантиду, но от этого стали еще ярче и еще великолепнее те дышащие жизнью символы, в которых светятся *мириады* наблюдений и *умов*, отразившиеся, как в зеркале, в чуткой творческой душе Гоголя. Один человек и не мог бы создать «Мертвых душ», как, в свою очередь, «Мертвые души» не могли бы уместиться ни в одну чисто реальную обстановку.

Гоголь впитал в себя умы, может быть, нескольких поколений, и едва ли кто и когда-нибудь разберется в чудовищной лаборатории «Похождений Чичикова».

«Мертвые души» — произведение совершенно исключительное не для одной России, и при этом оно гениально по своей грандиозности, может быть, еще более, чем по совершенству отделки, а обычность изображаемой жизни и правда самого изображения только ярче выделяются на фоне эпической фантастичности обстановки и дерзкой невозможности анекдота.

Эстетическая красота не обделила ни единой строки «Мертвых душ», по крайней мере, первой части поэмы, и заплесневелая корка сухаря у Плюшкина отнюдь не менее прекрасна, чем белоствольная береза в его саду.

Когда Пушкин прослушал чтение первых глав бессмертной гоголевской поэмы, то, как известно, он сказал: «Боже, как грустна наша Россия». Этих глубоких слов, я думаю, достаточно, чтобы формулировать второстепенное значение комического в «Мертвых душах» и всю невыразительность смеха для художественной оценки самой поэмы. Но непосредственное суждение великого поэта о совершеннейшем из русских творений, несмотря на всю его глубину и меткость, тоже нас более не удовлетворяет. Эти плуты и шулера, кулаки, скряги и дуры так глубоко поняты в их сокровеннейшей сущности коллективным умом, который воплотился в Гоголе, мы до такой степени чувствуем торжество ума и идеала

над их самодовлеющей ограниченностью, от самого творения, захватывая область наших наблюдений и самопознаний, так широко расходятся и такие светлые лучи, что мы уже не повторим с Пушкиным «Как грустна наша Россия». Да и сам великий вдохновитель «Мертвых душ», может быть, не сказал бы этого, если бы он увидел, дожив до наших дней, какую могучую и высоко просветительную для всего мира литературу создали «Мертвые души».

Нет, страна, которая родила Гоголя, никогда не будет грустной страной, хотя бы все тучи мира закрывали ее небо, потому что это великая страна.

ЭСТЕТИКА «МЕРТВЫХ ДУШ» И ЕЕ НАСЛЕДЬЕ

На низком и глубоком стуле сидит похудевший донельзя человек; на нем халатик и трогательно смятая вокруг тонкой шеи белая сорочка, с которой как бы не сошел еще отпечаток мучительной ночи. Сидит он, немного подавшись вперед, и смотрит прямо перед собою, и в самой позе его чувствуется то особое, пристальное, как бы хищное любопытство, которое умел испытывать только Гоголь.

Да — это Гоголь. Это — его тревожная заостренность черт, и его, столь для нас близкая, глянцевито завесившая ухо, скобка волос.

Прямо перед сидящим — широкий раствор очага, и огонь наивно похож там на прихотливо разросшийся тропический куст.

В ногах у Гоголя, возле самого огня, — казачок на корточках и ждет его приказаний. Один небольшой сверток мальчик, не глядя, уже подпалил, а другой и покоробившаяся от соседства с пламенем тетрадка ожидают своей очереди.

На камине не столько вещь, как эмблема — часы, но, должно быть, уже с тонко звенящим, больше не державинским боем [1]. На втором плане накрытый точно для молебна столик и там античная люцерна [2] и кто-то крылатый сделал последний шаг, чтобы дунуть на огонь светильника и погасить существование Гоголя. Но крылатому стало страшно или грустно? Он неловко осел на выступившую уже правую ногу и так и замер, закрыв лицо бескровными кистями рук. А в распахнутой двери остановилась сплошь, с головою, закрытая белая фигура, книзу расходящаяся конусом, и чья-то невидная рука высоко держит перед покрывалом небольшой и поблескивающий потир.

Я пересказал вам один *наивный и трогательный* рисунок [3], сделанный в самый год смерти Гоголя. Вот еще, значит, когда началась гоголевская легенда. Я бы хотел, однако, посмотреть на рисунок Солоницкого немножко иначе, чем привыкли мы это делать, говоря о смерти Гоголя особенно. Забудем, хоть на минуту, о трагедиях. Пусть Гоголь здесь в по-

следний раз и, несмотря на все немощи, страхи и напутствия, переживает еще раз и вопреки всему тот *восторг дорожных созерцаний*, в котором когда-то волшебно слились для нас и Гоголь-фантаст, и Гоголь-реалист, и Гоголь раздумья, и Гоголь смеха, и Гоголь-ястреб, и сентиментальный Гоголь.

Пусть это не свиток загорается с отнятым у нас сокровищем, а уже готовый потухнуть — вспыхивает напоследок и тот единственный в мире поэт, который умел слить в экстатической любви к бытию, — не к жизни, а именно к бытию, — пыльный ящик с гвоздями и серой и золотую полосу на востоке и у которого прозрачный и огненный лист клена, даже сияя из густой темноты своей, не дерзал кичиться перед рябым столбом придорожья.

Пусть это еще прежний Гоголь устроил себе перед очагом последний праздник *золотого перебирания страниц жизни*, где, фантастически сменяясь, проходят перед ним пятна картин, то солнечных, то туманных, то лунных. Вот безвестный городишко весь засыпан месяцем. Вон — переправа на скользко-туманном рассвете. Вон — сад сомлел от полудня. И не опять ли сладострастно чередуется для Гоголя это, еще в детстве излюбленное им, засыпание в бодрящем холодке уже сдавшейся ночи и томное пробуждение под солнцем, почти отвесным. И ведь именно там, в дороге, даже скорей, пожалуй, *в воспоминании о дороге*, и рождались не только дразнящие пятна гоголевских картин, но и гениальнейшие из его *синтезов*. И даже самая Русь — Русь, чего ты хочешь от меня? — и та не была ли она лишь полудетским миражом в итальянской панораме воспоминания?

И разве не дорога, не гоголевская дорога с ее простором, с волшебной примиренностью ее пестроты, с ее унылым зовом и безудержным порыванием вдаль, — не вперед, заметьте, а именно вдаль, в безвестное, — разве не эта дорога дала Гоголю и те стихии, которые, слившись в один укоризненно-фантастический символ, обусловили не только грандиозный план «Мертвых душ», но и неизбежность покаянной за них расплаты?

А что греха таить, господа... Ведь «Мертвые души» и точно тяжелая книга и страшная. Страшная и не для одного автора. Чего заглавие-то одно стоит, точно зубы кто скалит: «Мертвые души»... Ведь никогда и нигде в мире то, что называют пошлостью, *так* не покоряло и *так* не было прекрасно. Что уж тут на клячу-то заезженную ссылаться, — заездили, мол, добродетельного человека.

Да и отца Матвея [4] не лишнее ли беспокоить?

Дело в том, что в каждом из нас есть два человека, один — осязательный, один это — голос, поза, краска, движение, рост, смех.

Другой — загадочный, тайный.

Другой — это сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность каждого из нас. Но другой — это и есть именно то, что нас животворит и без чего весь мир, право, казался бы иногда лишь дьявольской насмешкой.

Первый прежде всего стремится быть *типом*, без типичности — ему зарез. Но только второй создает *индивидуальность*.

Первый ест, спит, бреется, дышит и перестает дышать, первого можно сажать в тюрьму и заколачивать в гроб. Но только второй может в себе чувствовать *бога*, только второго *можно упрекать*, только второго можно *любить*, только второму можно *ставить моральные требования*, и даже нельзя их не ставить...

Гоголь оторвал первого из двух *слитых жизнью людей* от второго и сделал его столь ярко-типичным, люди у него вышли столь *ошеломляюще-телесными*, что тот, второй человек, оказался решительно затертым. Он стал прямо-таки не нужен даже, так как первый, осязательный, отвечал теперь за обоих. И вот, новый в литературе, *этот первый* весело принялся царить — *смеясь* царить.

Ну, скажите... Вот Чичиков в только что сшитом фраке наваринского дыма с пламенем, вымытый одеколоном, целует сапоги у чиновника, превысившего его рангом [5].

Неужто у вас повернется язык сказать, что это, мол, Гоголь карает стяжание, сребролюбие и низость?

И разве вы хоть на минуту подумаете, что здесь-то и лежит основание художественной концепции Гоголя? Или — можете вы себе представить, что вот на постели старая Коробочка, и у нее жидкие, седые косенки распустились, что к постели подходит с дароносицей старенький священник и что вдруг какой-то страстный инстинкт тысячелетней веры возносит эту скудную душу из ее мотков и талек на такую чистую, такую заоблачную высь [6], что туда не посмеет заглянуть, пожалуй, и иной философ...

Типическая телесность Гоголя, оставляя в тени *сумеречного человека*, безмерно росла зато вширь.

Она *загромоздила*, она *сдавила* мир. Не только вокруг Собакевича, но и возле него, даже на нем были только Собакевичи. И мужики, и избы, и даже имена мужиков, и кушанья, и стулья, и дрозд, и фрак, и герои на стенах — все были Собакевичи. И не так, как Вертеры и Гамлеты, когда те так поэтично окрашивали мир своей элегией или драмой, нет, по-другому, конкретней, телеснее, а главное, страшнее, потому что, делая все собою, этот *центральный Собакевич* и сам фатально нисходил на *ранг вещи*, самую типичность свою являя в последнем выводе лишь *кошмарной карикатурой*.

В Ноздреве тоже *телесность* была, так сказать, творящая. Ноздрев это вовсе не *враль* и даже, собственно, *не Ноздрев*. Это какое-то *неудержимое*, какое-то *сумасшедшее* обилье: это — веселое безразличие природы.

Обилье во всем: в щеках, откуда волосы растут, как весенняя трава, в кушаньях, словах, фантазиях, шулерских приемах, скандалах. Когда Ноздреву везло, он накупал: хомутов, курильных свечек, платков для няньки, жеребца, изюму, пистолетов, селедок, картин. И не символизирует ли производительность пышных щек Ноздрева и его страсть барышничать, посредничать, меняться, скандалить, словом — всю его страстную и неистощимую фантазию и даже более — фантастичность. А Манилов?

Разве он не весь *в губах*, в смачно-присосавшемся поцелуе? А эти люди-*брови*? Даже *люди-запахи*... оставляющие в нас такое чувство, что больше ведь ничего для человека и не надо.

Да еще и есть ли в прокуроре-то или Петрушке что-нибудь, кроме бровей и запаха, так дивно, так чудовищно олицетворившихся?

А Чичиков, разве его природа не определяется вся его едою? И, с другой стороны, разве не именно Чичиков вносит гармонию и единство в чудовищный мир еды и телесности «Мертвых душ»? Блинцы у Коробочки[7], няня у Собакевича[8]... кулебяка у Петуха[9], нет, весь Петух, вся греза Петуха с его осетром, кумачами, лодкой в фонарях, с песельниками и даже объевшимся псом... Потом поросенок с хреном и сметаной в трактире с темным навесом на деревянных выточенных столбиках, похожих на церковные подсвечники... Классический слоеный пирожок, всегда готовый к услугам... и, наконец, два горячих калача, которые Чичиков прижал к бричке, — что же все это другое, как не сам Чичиков, как не его несокрушимая, стяжательная крепость, не его веселое усвоение, не его чисто зоологическая приспособляемость. Недаром самая мечта даже Чичикова была так похожа на аппетит. И как ни страшна кажется гоголевская телесность, когда она вдруг выступит у него во всей своей наглой атлетичности... — помните, например, когда «сольвычегодские уходили на смерть устьсысольских, хотя и от них понесли крепкую ссадку на бока, под микитки и в подсочельник... У одного из восторжествовавших даже был вплоть сколот носос... (это — вместо нос)[10]... — но она, на мой взгляд, еще гораздо страшнее, когда Гоголь заставляет нас *сличать человека с природой, особенно поэтической*, и заключать к их *омерзительному единству*, к их унижающему человека безразличию.

Вон колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурей или грозой, круглится в воздухе, как сверкающая колонна[11]. А сделайте 20 шагов, и перед вами... что-то старое, с заплатами, ненужное, гадкое и с табаком на остром подбородке. Там буря пролетела, здесь детки постарались. Но процесс-то прошелся ведь и по саду, и по старику один и тот же. Процесс *дичания и заплывания*... И если в результате сад стал таким обаятельным, а Плюшкин таким пошлым и мерзким, то ведь это уж, как хотите, а все же деталь в том мире, по крайней мере, ради которого стоит быть художником. О, великий писатель!

Что бы было с нашей литературой, если бы он *один за всех нас* не подъял когда-то этого *бремени* и этой *муки* и не окунул в *бездонную телесность* нашего столь еще робкого, то рассудительного, то жеманного, пусть даже осиянно-воздушного пушкинского слова.

Пушкин и Гоголь. Наш двуликий Янус. Два зеркала двери, отделившей нас от старины.

Так и кажется, что все, что было у нас до Пушкина, росло и тянулось именно к нему, к своему еще не видному, но уже обещанному солнцу.

Пушкин был завершителем старой Руси. Пушкин запечатлел эту Русь, радостный ее долгим неслышным созреванием и бесконечно гордый ее наконец-то из-под сказочных тряпиц засиявшим во лбу алмазом.

Не то Гоголь. Со страхом и мукой *за будущее русской литературы* стоит он перед нею, как гений, осеняющий ее безвестный путь. Совершенство Пушкина, пускай лучезарно далекое, — ведь оно прежде всего так ласково улыбалось с своей высоты робкому и темному. Оно его манило, оно окрыляло его.

Красота Гоголя наоборот: она подходила к человеку совсем близко, казалось, вплотную, а тот сам отпрядывал от ее ослепительно страшного соседства. Люди пошли не к Гоголю, они пошли *от Гоголя*, они разошлись от него, как далекое сияние. Но, уходя каждый в свою сторону, из самой святыни его творения, из благодати его страдальчества, эти люди выносили две заветных, гоголевских мысли. Первая — я буду *сам собою*. Вторая — я буду любить *одну загадку, только одну*, ту, с которой я родился, загадку моей родины.

Сколько их. Но лишь немногие пусть сегодня будут названы. Прежде всего, конечно, Достоевский. Полный контраст Гоголю в самом лице, скуластом, широком, беспрофильном.

Родина — казенная квартира, госпиталь в Москве [12].

Ни чертовщины, ни воробьиных ночей, ни жирного хуторянства.

Взамен их — традиция благонравной чиновничьей семьи. А там, где царствовал Вий, — кадавер [13], к которому подходят со скальпелем и в очках.

Деревня для Достоевского уже только дача. А мужик Марей [14], добрый, ласковый, не умеет рассказывать сказок. Наоборот, это он-то, ласковый Марей, и разрушил для Достоевского его единственную сказку «о жутко призрачном волке». Перед нами уже не степной визионер «Вечеров», а лесной трезвенник. Может быть, изувер, но только более не фантаст.

Первый герой Достоевского, Макар Алексеевич Девушкин, очень обиделся на Вареньку Доброселову, когда та с чисто литературной жестокостью дала этому глубокоуважаемому прочитать повесть об украденной шинели [15]. Да и что мудреного? Мой брат — это двурукое? Пусть так! Нас-то ведь с вами воспитали на том, будто Гоголь именно это и хотел выразить. Ну, а Макар Алексеевич ведь на медные деньги учился. Так мог ли же он увидеть в своем прототипе что-нибудь, кроме карикатуры и даже, пожалуй, пасквиля?

Гоголь еще читал «Бедных людей». Но шаг *от него*, т. е. Гоголя, в 1846 г. сделан был уже огромный и бесповоротный, так, по крайней мере, долго казалось. И «сумеречный»-таки за себя отомстил. Пусть, пожалуй, Собакевич соглашается быть не только дроздом, но и клеткой дрозда, — этот новый не успокоится и на человеке, он потребует, чтобы среди самой омерзительной грязи вы не только помнили о его богоподобии, но и умилялись на его богоподобие.

Гоголь-идиллик — а был ведь и такой, говорят, — дал тоже интересный росток и крупный — Гончарова.

Пусть Гончаров позже так открещивался от Гоголя, но ведь Захар-то налицо; и не в прямом ли родстве состоит Обломов с Тентетниковым или семьей Платоновых[16]?

Гоголь писал пятнами, и, может быть, нигде речь его не проявляла ярче своего гения, как путаясь в своем витийстве и цепляясь о шероховатости своего блесточного фона. Гоголь хватал впечатления, чем мог: и глазами, и ушами, и носом; он пьянился всеми, так сказать, фибрами своего чувствилища.

А Гончаров, тот, напротив, писал правильно и округло, и художник жил в нем более всего глазами. Да и то не блески дразнили Гончарова и не цвета, а формы, при этом уже гораздо более затейливые, чем у Гоголя. А еще интересовал Гончарова узор жизненной ткани, разбор всех этих нитей, теряющих в сплетении каждая свою исключительную окрашенность. До чего бы ни касалась, хоть мимоходом, кисть Гоголя, все тотчас же становилось вещью, типом. Гоголь безмерно множил небывалую жизнь этих типов, их божественную карикатурность. Но Гончаров писал с *брезгливым выбором*, он писал только *свое*, и притом непременно выношенное, давнее, улегшееся, сознавшее свою исконность и лишь трезво-буднично-типическое.

Ноздрев создан Гоголем. Ноздрев — гениальная выдумка поэта. Но Обломов — тот жил века, он рос, он культивировался незаметными приращениями куста или дерева; для самого Гончарова даже — Обломов долго прояснялся, пока не нашел его тот на диване, на Гороховой и опять с ячменем на правом глазу.

Если Гончарова Гоголь научил глядеть, то Островского он же выучил слушать и лицедействовать. Бальзаминов[17] не попал еще, правда, на смотрины к Агафье Тихоновне[18], но зато одна гоголевская сцена выросла в целую трилогию. Не кто другой, как именно Гоголь открыл Островскому уши на сокровища Замоскворечья, ему самому, впрочем, кажется, мало известного. Вся поэзия ковровой шали, фризовой шинели и подстриженного затылка пошла именно от Гоголя. Правда, смех Гоголя, еще вполне *чуждый смешливости* его классического мичмана, ярко божественный, творческий смех Гоголя, сверкает у Островского лишь редкими крупицами; правда и то, что Островский не столько смеется сам на выдумку свою, по-гоголевски смеется, как *нас смешит* и что ему нужны для этого: то слеза Любима Торцова[19], то словечки особые, то ужимка, то шарж. Но и он, Островский, идет своим путем от Гоголя — самобытный и в то же время нераздельно — наш.

По-своему отразил Гоголя и Писемский.

Но стихийная резкость и столь еще *эстетическая чувственность* Гоголя у этого писателя доведены до цинизма, до *жуткой оголтелости*.

Чичиковы и провинциальные дамы Гоголя положительно лишились у Писемского всякой приятности. Что ж, может быть, он был по-своему и прав, но факт налицо. Округлости расплылись, и они кажутся налитыми желтоватым жиром. Зато как безмерно выиграли эти гоголевские

еще *трансцендентные мужики*, попав в костромскую артель. Правда, Михеев и Степан Пробка[20] перестали творить. Теперь они уже не построят из кожи или дерева хотя бы и самого Собакевича, но зато плуты и краснобаи из них вышли у Писемского такие, какие верно Гоголю и не снились.

Я не буду касаться недавно уже потревоженной тени Тургенева. Это был пушкинец, пожалуй, самый чистокровный. Тургенев гармонизировал только старое, весь среди милых его сердцу условностей.

Для Тургенева даже новое точно когда-то уже было. И охраняя прошлое, этот художник жил иллюзией, что это-то и есть *вечное*.

Но Лев Толстой, Толстой-пантеист, конечно, интереснейшая параллель именно к Гоголю.

Толстой — это, так сказать, гоголевская эссенция, это Гоголь, из которого выжгли романтика.

Гоголь-профиль, Гоголь — тревожный гений юмора, отлился в скульптурного ирониста Ясной Поляны. Гоголь-маг в Толстого-бога. Глядите: ведь Чартков-то, несчастный, — художник из «Портрета», помните, — все еще мечется, но Иван Ильич отстрадал свое и спокоен: он знает себе, что и это. даже *это* — ах! только-то? Жизнь у Гоголя не боится сверкать бессмыслицей анекдота. У Толстого, наоборот, самое нелепое стечение обстоятельств, например, во «Власти тьмы» выходит необходимым и исполненным природою по заказу яснополянского мастера. Не раз в свое время из ткани гоголевского ковра вытягивали и ее *отравленные* нити и кайма обращалась в тряпицу в руках раннего Салтыкова, пока этот медленно выраставший художник еще *карал* повытчиков. Но великолепен был тот же Салтыков *скорбным певцом коняги*[21], хотя, может быть, и жалко, что конягою пришлось стать не единственной ли индивидуальности «Мертвых душ» — чубарому[22]. Не кто другой, как Салтыков, открыл нам и все проклятье, которое прикрывалось гоголевской гармонизированной жизнью. Именно он-то и населил гоголевскую Русь трагедиями. Фемистоклюс[23] состарился в Порфирия Головлева.

Восьмидесятые годы прошлого века вырастили своего писателя гоголевской школы. Зябкий и слабогрудый Чехов писал только пастелью, и обладание жизнью выходило у Чехова страдальческим.

Даже в его артистическом равнодушии сквозило, может быть, более всего болезненное *самооберегание*.

Зато Пошлость уже перестала в Чехове грозить, она разве что делала большие глаза и пугала. В ней появились раздумье, нежность; она стала почти мечтою... Пошлость — мечтою?

Но это так.

Преобразилась у Чехова и дорожная гоголевская греза. Чехов не переживал более ни странника, ни беглого, ни ремонтера, ни просто бекеши или енотов в кибитке. А все-таки что-то было и в Чехове неугомонное, что-то мечущееся, что-то смеющееся над расстояниями. В Москву...

в Москву... на Большую Басманную... И ведь непременно откуда-нибудь с Аутки. Нет, Гоголь и в Чехове не перестал жить мечтою о дороге!..

Только резкость и холод скорбного размышления Чехова пугали, потому что сам он, нежный, хотя и без малейшей солнечности, был — весь обнаженные нервы. Мир выходил у Чехова не волшебно-чарующе-слитым, как у Гоголя, мир-имя: мир-Коробочка или мир-Собакевич, а лишь искусно-омозаиченным то в «Мужиках», то, даже виртуознее, — в распаде «Вишневого сада».

И если Гоголь открывал жизнь, достойную божественного смеха там, где другой глаз не увидел бы ничего, кроме плесени, то Чехов, по его собственным словам, мог из всякой вещи рассказ сделать[24]. Видите — пепельница стоит, так и из нее.

Так вот к чему привелось. Где гении открывали жизнь и даже *творили бытие*, там таланты стали *делать литературу*.

Но уж будто бы, господа, здесь такое понижение и только убыль? И разве не именно *литературщиной* Чехова обличилась в наши дни манфредовская презумпция героизма?

Оцените же заслугу и того писателя, который воочию показал нам весь ужас и весь комизм нашей только литературности.

Но влияние Гоголя не остановилось на Чехове. Напротив, гоголевский *черт* никогда так вовсю не работал, как именно теперь. Отстранивши всех посредников и примирителей, Гоголь-автор действует среди нас уже самолично. Едва ли кто более Сологуба, — правда, редкого Сологуба, не растерянного Сологуба «Навьих чар», а Сологуба пережитой *им* или лучше в *нем* пережитой жизни «Мелкого беса»[25], — так непосредственно не приближался к Гоголю. Пускай в телесности Сологуба уже прячется городской соблазн и луна его точно сделана в Гамбурге. Но что же из этого? Разве все эти сологубовские люди, которых смешно обличать, но еще нелепее любить и даже жалеть, — разве они уже не заготовлялись вчерне в лаборатории «Мертвых душ»?

А речь Сологуба — шероховатая и в блестках, — разве чья-нибудь глядится туда другая, кроме гоголевской?

Странно бы, кажется, среди наследья гоголевской эстетики искать Куприна. Но бес неумирающего Гоголя щекочет и этого писателя. Тип хотел бы слить у него воедино побольше индивидуальностей и весело царить над ними. Но художник то и дело сбивается с ноги. Мораль ломает ему перегородки, и тип поневоле должен прятаться, жить под чужим именем, а иногда, как в «Яме», даже и вовсе без всякого имени, просто в виде какой-то упорной телесности, невыносимо властной, однако, среди самых разубедительных силлогизмов и живой, несмотря на неврастенического Баркова[26].

Любопытен и арцыбашевский «Санин»[27]. Избави вас бог только искать базаровщины. Базаров — это был разночинный вольтерианец, и он так же глубоко, как все тургеневское, сидел на своем корню. А Санин, наоборот, чисто по-гоголевски карикатурен и метафизичен.

Любить ее или нет, это ваше дело, но одно несомненно — карикатура вышла *властною*. А заметьте, автор не мог воспользоваться при ее осуществлении таким важным пособием, как смех.

Немногие, кажется, оценили в концепции «Санина» всю ее сентиментальность. Хотя, может быть, именно эта-то черта и делает «Санина» оригинальным эстетически.

Туже всегда шли на Гоголя стихотворцы. Экзотизма, т. е. попросту декорации, в нас стало уже так много, что хоть отбавляй.

У меня есть на примете всего одна параллель, и та старая. Через четверть века после «Мертвых душ» так же, как они, была не досказана смертью другая русская поэма — некрасовское «Кому на Руси жить хорошо»...

Далеко разошлись и по замыслу, и по силе, и по темпераменту, и даже по пламенной стихии художников обе поэмы. Но есть в них обеих, кроме даже близкой загадки, что-то общее, что-то никому, кроме нас, не понятное, что-то безмерное, что-то безоглядно наше. И, может быть, только Некрасов своим поздним эпосом дает нам возможность не измерить Гоголя, *нет*, но ужаснуться всей безмерности того мира, который когда-то дерзко задумал *воплотить, т. е. ограничить собою*, Гоголь.

РЕЧЬ О ДОСТОЕВСКОМ

Господа! Вы прослушали сегодня несколько, очень немного правда, избранных страниц из написанного Достоевским. Я нимало не сомневаюсь, что придет время, когда вы перечитаете гораздо больше страниц из его сочинений, когда над многими страницами вы глубоко задумаетесь, многие страницы полюбите. Но уже и теперь я уверен, верно, симпатии к Достоевскому в вас есть. Достоевский всегда нравился разнообразному кругу читателей, а критика отметила в нем большой талант с его первого шага на литературном поприще. После смерти, однако, Достоевский приобрел еще большую известность: в библиотеках сочинения его читаются положительно нарасхват, в книжных магазинах то и дело приходится слышать требование его книг; у его гроба перебывал чуть ли не весь читающий Петербург; во всех углах Росс<ии> читают и помнят Дост<оевского>, собирают деньги ему на памятник[1]. Что же возбудило такие живые симпатии, какова заслуга его перед родиной?

Прежде всего, господа, значение Достоевского заключается в том, что он был истинный *поэт*. Этим словом, мне кажется, сказано уже очень много.

Все мы, обыкновенные люди, каждый день спокойно, не волнуясь и не содрогаясь, пробегаем газетные строки, где рассказывается о разных

случаях человеческого страдания: дифтер<ите>, голоде, самоубийств<ах>. Прочтем, что умер такой-то, что, отчего он убил себя, неизвестно, и забудем самый случай или начнем сравнивать его с другими, нам уже известными. Часто встречаем мы нищего и, отказав ему в подаянии, к<ото>рое нам ничего не стоит, бросим потом деньги на пустейш<ее> удовольствие. Таких случаев мы можем насчитать много. И все это вовсе не показывает, что мы дурные люди, а просто, что мы обыкновенные люди. На поэта различные житейские случаи, особенно человеческое горе (пережив<ать> чуж<ое> горе вообще легче, чем чужую радость), оказывают далеко не такое влияние. Вот, напр<имер>, может быть, уже известный вам случай. В одном обществе, где был и Гоголь, рассказывали грустный случай: о том, как бедн<ый> чиновник, долго сберегая остатки из своего скудного жалованья, купил себе охотничье ружье. Ружье это украли, и он сошел с ума. Беседа, конечно, перешла вслед за этим рассказом на другие предметы, но Гоголь был весь вечер очень задумчив, а через несколько недель появился его чудный, полный поэзии и любви к людям рассказ «*Шинель*»[2]. Покойный Некрасов после рассказ<ов> Достоевского о ссылке и жизни в Сибири написал свою поэму «Несчастные». Сам Достоевск<ий>, прочитав в окт<ябре> 1876 г. газетн<ые> изв<естия> о том, как из окна четвертого этажа выбросилась молодая женщина с образом в руках, написал свой прелестный очерк «Кроткая». Рассказ «Мальч<ик> у Хр<иста> на елке» он написал тоже после газетной заметки о замерзшем нищем.

Поэт, господа, в эт<ом> отнош<ении> и счастливее и несчастнее нас. Гончаров говорит, например, что он пишет свои романы, только когда его поэтич<еские> образы превратятся в почти осязаемые, ясные призраки[3]. Как же тяжело, должно быть, поэту видеть перед собой страдающих людей и переживать в себе их страдания. Но зато, господа, поэт имеет возможность высказаться и этим как бы оплакать поразившее его страдание. Он имеет возможность изобразить горе в той художеств<енной> ф<орме>, которая, не возбуждая более острого и жгучего чувства, пробуждает в читателе ряд новых мыслей и новых симпатий.

Итак, прежде всего поэт отзывчивее обыкновенных людей, затем он умеет передавать свои образы в живой, доступной другим и более или менее прекрасной форме. По поводу отзывчивости поэта нельзя не вспомнить прелестное стихотв<орение> Пушкина «Эхо», где поэт сравнивается с отголоском всевозможных звуков природы.

Но одна отзывчивость и изображение впечатлений в живой форме еще не составляют поэзии. Отчего, думаете вы, поэтическое произведение оставл<яет> часто больший след в душе человека, более поднимает и развивает человека нравственно, чем само то событие, которое в этом произведении изображено, чем живое впечатление?

Дело в том, что поэт вкладывает в изображ<ение> свою душу, свои мысли, наблюд<ения>, симпатии, заветы, убеждения.

Он живет в своем произведении: чувствует, думает, радуется и плачет со своим героем. Его образы не только ясны ему до мелочей: они любимы им, они ему родные.

Он своими строками *заставляет* читателя посмотреть на ту или другую сторону жизни и не только узнать, но почувствовать честное и низкое, святое и пошлое. Поэзия родственна с религией и с нравственным учением.

Начиная с классич<еской> древн<ости> до сих пор поэты были воспитателями нравст<венного> чувства. Гомер у греков лежал в основе не только образования, но и воспитания; из него черпали не только мудрость, знания, но и понятия о справедливости и добродетели. Древнейшая поэзия была то религиозного, то поучительного характера, поэты являлись и жрецами, и философами, и учителями. У французов до сих пор неразрывны понятия: poêsie и morale.

Если таково значение поэта, то, очевидно, всего важнее, чему и как он учит людей. Учит поэт людей тому, чему сам верит: во всех произведениях истинного поэта отражается эта вера в той форме, которую мы привыкли называть идеалом.

Дело в том, что впечатления, мысли, чувства человека не живут вразброд. Накопляясь мало-помалу, они входят в тесную связь, сживаются т<аким> о<бразом> друг с другом и наконец образуют одно живое целое, к<ото>рое делается человеку очень дорого: в этом целом заключается чуткое стремление к тому, что человек считает высшим святым, и, напротив, ненависть, отвращение от того, что ему кажется низким и несправедливым. Чем сильнее поэти<ческий> тал<ант> автора, тем большее количество людей и тем глубже заставляет он чувствовать и любить, что сам чувствует и любит. Чем выше идеал, тем выше поэт и симпатичнее его влияние.

Каков же идеал Достоевского? Первая черта этого идеала и высочайшая — это не отчаиваться искать в самом забитом, опозоренном и даже преступном человеке высоких и честных чувств. Надпись на доме одного древнего философа Intrate nam et hic dei sunt *[4] можно было бы начертать на многих изображениях Достоевского. Вот маленький чиновник[5], необразованный, бедный, а всякий ли сумеет так искренне и горячо любить близкого, так деликатно, осторожно помогать ему, так тихо и скромно жертвовать своим покоем и удобством. Вот вечно пьяный, сбившийся с пути, низко упавший нравственно штабс-капитан[6], который умеет, однако, глубоко любить свою обузу — семью, умеет безутешно горевать над могилой маленького сына и в минуту просветления заговорить гордым голосом человеч<еского> достоинства. Вот преступник[7], проявляющий черты сильной товарищеской приязни, сострадание. И таких примеров десятки.

Другая черта идеала Достоевского — это убеждение, что одна любовь к людям может возвысить человека и дать ему настоящую цель в жизни. Он рисует, напр<имер>, юношу, к<ото>рый поставил себе целью приобретать деньги, трудиться, копить, чтобы потом сделаться богачом и наслаждаться сознанием власти над массой людей. Он хочет быть холодным,

---

* Входите, ибо здесь боги (*лат.*).

расчетливым, неумолимым; вдруг судьба кидает ему в руки маленькое беззащитное создание. И вот, вопреки своему надуманному намерению, он отдает ребенку свои сбережения, и все заботы, и всю проснувшуюся нежность молодого сердца[8]. Любовь к людям у Дост<оевского> — это живая и деятельная христианская любовь, неразрывная с желанием помогать и самопожертвованием. Вот образ девушки, которая бросает свой любимый круг, ученье, столицу и терпеливо ухаживает за безногой сестрой, пьяным отцом и помешанной матерью[9]. Вот другая девушка, у к<ото>рой сострадание к людям доходит до полного самозабвения. Любя одного человека, она скрывает и заглушает свое чувство, чтобы своим влиянием и любовью возвысить, облагородить другого, почти преступного человека[10].

Вот девушка, которая падает совершенно низко[11], сохраняя в сердце глубокую любовь к своей нищей семье и тяжелой ценой оплачивая ее существование. Пойдем далее: поэзия Дост<оевского> — это поэзия чистого сердца. Вот один его герой — мальчик-монах, это олицетворение искренности, правды; старшие смотрят на него с уважением и некоторым страхом, к<а>к на пророка, на человека, который просто не умеет лгать ни перед другими, ни перед собой и со спокойной убежденностью говорит, что ему кажется истинным и справедливым. Вот брат его, человек неудержимых порывов, способный унизить, оскорбить, даже убить, — но это сама искренность, он никогда не лжет и не рисуется, и это заставляет нас любить его. Вот еще личность, человек, неизлечимо больной, эпилептик, совершенно заброшенный: он до того откровенен и чужд фальши, что его называют идиотом; как ребенок, этот идиот чужд всякой неискренности, а добр и прост до того, что его легко и обмануть, и поставить в глупое положение. Чистое сердце ставит в наших глазах идиота выше всех его окружающих, отдает ему нераздельно все симпатии. А сколько у Достоевского детей: милых, искренних, чистых сердцем детей. Илюшечка, Коля Красоткин прошли сегодня перед вами.

Я не буду говорить вам о способе изображ<ения> у Дост<оевского>: замечу только, что он мало заботился об отделке и изяществе внешней формы. Часто язык его неуклюж, тяжел, неправилен, даже не совсем понятен. Часто все действующие лица говорят одним поспешным, лихорадочным, т<ак> с<казать>, слогом; сюжеты его порой запутанны и неестественны. Но, как его героев, и его произведения нельзя, невозможно судить по наружности, по внешней форме. Редко кто так глубоко раскрывал человеческую душу в таких мелких, чуть доступных наблюд<ению> чертах, редко кто так живо объяснил внутренний мир десятков живых и типичнейших лиц и редко кто внес в свои произведения такой пылкий свет любви к людям и правде.

Трудно в заключение сказать, как сказывается на людях влияние Достоевского, где следы его идеалов в нашем воспитании, как трудно указать, что сделала для нашего развития та или другая наука, тот или другой учитель. Мне кажется, однако, что вот три черты, которые могут характеризов<ать> влияние поэзии Достоевского: во-первых, он развивает ум, проницат<ельность>, воображ<ение> и обогащает нас массой знаний о ду-

ховном мире человека и отнош<ениях> между людьми; во-вторых, он заставляет нас разбираться в собственн<ых> мыслях, чувствах, поступках, искренне и смело являться собственным судьей и карателем, избегая лжи, фальши и всяких сделок с совестью; в-третьих, — и едва ли это не самое главное: он направляет наши симпатии в тот мир обездоленных, униженных и оскорбленных, который не может и не должен оставаться вне лучшей цели человеч<еской> жизни.

ДОСТОЕВСКИЙ

Я помню Достоевского в его последние годы. Много народу бегало к нему тогда в Кузнечный переулок[1], точь-в-точь как еще недавно досужие велосипедисты разыскивали на Аутке Чехова, как ездят и теперь то в Ясную Поляну, то к Кронштадтскому протоиерею[2]. По недостатку литературного честолюбия я избежал в свое время соблазна смотреть на обои великих людей, и мне удалось сберечь иллюзию поэта-звезды, хотя, верно, уж я так и умру, не узнав, ни припадал ли Достоевский на ногу, ни как он пожимал руку, ни громко ли он сморкался. Я видел Достоевского только с эстрады и потом в гробу. Но зато я его слышал. В последние годы он охотно читал обоих «Пророков»[3], особенно пушкинского. Помню, как Достоевский поспешно выходил на сцену артистического клуба. При этом он не добирался даже до середины эстрады, где ожидал чтеца стакан воды, столь же, кажется, традиционный, как и тот, в котором должна купаться душа покойника первые девять дней своих загробных скитаний[4].

Достоевский останавливался у самого края, шага этак за три от входа, — как сейчас вижу его мешковатый сюртук, сутулую фигуру и скуластое лицо с редкой и светлой бородой и глубокими глазницами, — и голосом, которому самая осиплость придавала нутряной и зловещий оттенок, читал, немножко торопясь и как бы про себя, знаменитую оду.

Я не удержал памятью в передаче Достоевского всех деталей того жестокого акта, которым вводился в новую жизнь древний иудей, будущая жертва деревянной пилы[5]. Помню только, что в заключительном стихе

Глаголом жги сердца людей

Достоевский не забирал вверх, как делали иные чтецы, а даже как-то опадал, так что у него получался не приказ, а скорее предсказание, и притом невеселое.

А мы-то тогда, в двадцать лет, представляли себе пророков чуть что не социалистами. Пророки выходили у нас готовенькими прямо из лаборатории, чтобы немедленно же приступить к самому настоящему делу, —

так что этот новый, *осужденный* жечь сердца людей и при этом твердо знающий, что уголь в сердце прежде всего мучительная вещь, — признаюсь, немало-таки нас смущал. Главное, мы никак не могли примирить его с образом писателя, который за 30 лет перед тем сам пострадал за интерес к фаланстере. Получалась какая-то двойственность.

Теперь, правда, через много лет пророк Достоевского для меня яснее. Мало того, самое пушкинское стихотворение освещает мне теперь его творчество.

Пророк Достоевского отнюдь не проповедник и не учитель, всего менее в нем уж, конечно, мессианизма. Это скорее сновидец и мученик, это эпилептик, до которого действительность доходит лишь болезненно-острыми уколами. Если он берет на себя грехи мира, этот пророк, то вовсе не потому, чтобы этого хотел или чтобы ему так жаль было этого скорбного человечества, а лишь потому, что не может не бремениться его муками, как не может обращенная к солнцу луна не вбирать в себя солнечных лучей.

Вот одна из иллюстраций к моей мысли. Еще до катастрофы, фурьеристом, Достоевский написал «Прохарчина», вещь непонятую тогда и забытую потом. В этой повести изображена была душа, выскобленная и выветренная жизнью почти до полного идиотизма и одичания. Прохарчин растерял даже все свои слова, но зато перед смертью, в горячечном сне он делается на миг обладателем целого удивительно яркого мира обездоленных, вопиющих и надорванно-грозящих ему созданий: на миг он видит свое же *я*, только внезапно вспыхнувшее и бессчетно дробимое в мучительных кристаллах осевших паров безумия, — таков был первый абрис пророка в поэзии Достоевского. Пророк был для Достоевского скудельным сосудом божества, т. е. созданием прежде всего отмеченным и опустошенным, из которого вынули его смертный язык, сердце, глаза, вынули все, что могло служить целям обихода и давать счастье по нашей мерке. Пророк Достоевского был человеком трагически одиноким, и если слова его и теперь еще иногда просветляют ваше сознание или даже зажигают ваше сердце, так вовсе не потому, чтобы сам-то пророк когда-нибудь об этом думал. Пророк Достоевского не только не деятель, но самое яркое отрицание деятельности, само перерождение человека в пророка не имеет ничего общего с аскезой сектанта или революционера. Весь пророк в случайности, в наитии, он весь в переработке воспринятого извне, столь же мало зависящей от него, как зависит от матери развитие носимого ею плода. Пророк говорит нам лишь об исконной подчиненности и роковой пассивности нашей натуры, тогда как деятель, наоборот, героизирует в ней мужское начало протеста и дерзания.

Пророк Достоевского ближе всего, по-моему, подходит к нашим представлениям о поэзии. Я нисколько не хочу этими словами отрицать идей служения пророка-поэта. Теория искусства для искусства — давно и всеми покинутая глупость.

Если поэт не маньяк и не профессионал, то он непременно служит идее или идеям, точнее, отдается им во власть, тем более что и сама-то поэзия

уж очень тонкая эссенция, и едва ли она могла бы даже отлиться в форму индивидуальности.

Да и что в мире и когда могло избегнуть необходимости служить? Если только подумать, что в течение целого ряда веков все политические комбинации эллинов должны были проходить через бледную женщину-медиума с ядовитой травиной между побелевших губ [6], не говоря уже о том, что сами боги не брезгали служить в почтальонах и даже по кузнечной части [7].

Связь поэзии Достоевского с представлением о пророке интересует меня вот с какой стороны. Как известно, древность дала нам два прототипа поэтов, если не две героизированных теории творчества.

Первая — эллинская, с преобладанием активного момента. Это был похититель огня, платоновский посредник между богами и людьми. Поэт, гений, по теории этой, был демоном, а поэзия — оказывалась чем-то вроде божественной игры [8]. Второй прототип сохранился Библией. Это была пассивная форма гения, и здесь поэт являлся одержимым. Это был пророк, т. е. сосуд со скрытым в нем и вечно бодрым пламенем, и от этого сосуда волнами расходились среди людей их же, только просветленные страдания, их же, только обостренные сомнения.

Гете, Пушкин, Гейне, парнасцы говорили нам не раз о первом поэте и звали за ним в прохладные сады Академа; но, читая Достоевского, Эдгара По, Гоголя, Толстого или Бодлера, мы чаще думали о втором, там, на выжженных берегах Мертвого моря.

В связи с тем, что только что сказано, легко определить в творчестве Достоевского его характерный принцип. Над Достоевским тяготела одна власть. Он был поэтом нашей совести.

Оттого именно он так болезненно близок читателю и притом не только на своих патетических страницах, но даже в «скверных анекдотах», и это вовсе не тот интерес, которым захватывает нас Уэллс [9], а что-то гораздо более интимное, но что иногда кажется поистине страшным.

Вместе с поэтом мы покорно переживаем молчаливые муки честного вора, умирающего на своем промасленном тюфячишке, вместе с ним страдаем с героем записок из подполья, от предательского пятна на его пьедестале и от всей его мизерной, замухрыщатой фигурки; мы не можем не мучиться трауром на серой шляпе Павла Павловича Трусоцкого [10]; и вместе со штатским генералом Пралинским [11], сквозь его отравленные водкой грезы, нас бесконечно тревожит именно вот это нелепое золотое кольцо над пологом оскверненного им ложа. А эти праздничные вечера в остроге? А омбрелька [12] Сонечки вечером у постели умирающего отца; а закатные сны Раскольникова или еще эта холодная телятина, шаркающие туфли коридорного и зигзаги призрачной мыши на трактирной постели Свидригайлова в ночь перед его вояжем.

Если поэзия Достоевского так насыщена страданием, и притом непременно самым заправским и подлинным, то причину, конечно, надо искать именно в том, что это была поэзия совести. Совесть и сама любит рисо-

вать, только произведения ее редко в красках, скорей это художница по части blanc et noir * и больше всего она заботится об отчетливости линий; масштабы тоже любит побольше.

Достоевский реалист. Все, что он пишет, не только принадлежит действительности, но страшно обыденно. Совесть, видите ли, не любит тешить себя арабскими сказками. Она угрюма. Все эти распивочные, бессовестные Дуклиды[13], чахлые трактирные садики, писаришки с кривыми носами[14], яичная скорлупа[15] и жухлая масляная краска на лестницах[16], лакейская песня краснощекого ребенка[17], чихающая утопленница[18], комната у портного Капернаумова с одним тупым и другим странно острым углом[19], канцелярия со скверным запахом и слепые желтые домишки Петербургской стороны в мокрое осеннее утро — все это, конечно, было бы бессмысленно в своем нагромождении, если бы не две больные совести, которым была мучительно нужна и грязь, и убожество, и даже бесстыдство обстановки.

Я различаю в романах Достоевского два типа *совести*. Первый — это совесть Раскольникова, совесть активная: она действует бурно, ищет выхода, бросает вызовы, но мало-помалу смиряется и начинает залечивать свои раны. Другая, и Достоевский особенно любит ее рисовать, — это совесть пассивная, свидригайловская: эта растет молча, незаметно, пухнет, как злокачественный нарост, бессильно осаждаемая призраками (помните, что у Свидригайлова и самые призраки-то были не только обыденны, но склонялись даже в комическую сторону), и человек гибнет наконец от задушения в кругу, который роковым образом оцепляет его все у́же и у́же. Таковы были у Достоевского Ставрогин, Смердяков, Крафт.

Один из критиков назвал талант Достоевского жестоким[20] — это не кардинальный признак его поэзии; но все же она несомненно жестока, потому что жестока и безжалостна прежде всего человеческая совесть. Одна Катерина Ивановна Мармеладова чего стоит? Сколько надо было накопить в сердце неумолимых упреков совести — своих ли или воспринятых извне, все равно, — для этого эшафодажа[21] бессмысленных и до комизма нагроможденных мук.

Кстати, Достоевского упрекают в сгущении красок, в плеоназмах и нагромождениях — но пусть каждый проверит себя в минуты насторожившейся или властно упрекающей совести — и он ответит на это обвинение сам. Нагромождение стало бы не художественным, откройся в нем хотя одна черта не подлинного, мелодраматического ужаса, но кто и когда мог поставить на счет своей заговорившей совести ее многоречие или преувеличения.

На фоне *творческой совести* — у нас, обыкновенных людей, она говорит, много что вопиет, у Достоевского ж она творила и рисовала, — вырастали в романах Достоевского целые образы: таковы сестра закладчицы Лизавета, Сонечка Мармеладова, жена Ставрогина, Кроткая и Илюшечка Снегирев. Этим я хочу сказать, что были в его поэзии лица *художест-*

* Белого и черного (*фр.*).

венно подчиненные другим, необходимые не столько сами по себе, сколько для полноты и яркости переживаемых другими, часто незримых драм.

Сопоставьте только всю ненужную риторичность Раскольникова, когда он, нагнувшись к ногам Сонечки Мармеладовой и целуя их, поклоняется всему человеческому страданию, сопоставьте этот ораторский жест с тем милым движением, которым та же Сонечка после панихиды по Катерине Ивановне нежно прижимается к Раскольникову, будто ища его мужской защиты, а про себя инстинктивно желая влить хоть немножко бодрости в это изнемогающее от муки сердце, — сопоставьте, и вы поймете, что должен был испытывать, оставаясь один, убийца Лизаветы...

А Илюшечка? Бедность, обида опозоренного отца, болезнь и эта полоумная мать с ее тяжелым запахом... Зачем, кажется, нужны были еще эти краснощекие товарищи с их пушечкой и булавка, проглоченная Жучкой? Зачем, если не для окончательного надрыва Дмитрия, или, может быть, для безумия Ивана Карамазова?

А разве эта Лебядкина с ее наивным миром и хроменькой ножкой, страшно худая и гладко причесанная, с ее старой колодой карт и тихими разговорами с Шатушкой, с ее мечтами о принце и внезапно вспыхивающей ядовитой злобой на самозванца, — разве она не вся в том жирно намыленном шнуре, на котором повис гражданин кантона Ури?

В «Слабом сердце» Достоевский выполнил удивительную художественную задачу. Писарек Вася Шумков гибнет там у него от упреков совести: он, видите ли, не успел перебелить для своего благодетеля каких-то пять толстейших и глупейших и при этом вовсе даже не нужных тому тетрадей. Тут не столько страх, сколько совесть, так как его превосходительство добрый и даже не без великодушия. Но нам этот несчастный писарек, сошедший с ума на том, будто ему забрили лоб, предстоит воплощенным упреком уже нашей совести.

Когда Достоевский изображал Лужиных и Ракитиных, которым совесть не нужна, которые против нее приняли даже зависящие меры, — изображение выходило у него грубым и страшным. Решительно ни черточки нет в том же Лужине забавной. Поэту совести был вполне чужд смягчающий и расплывчатый юмор Писемского или Гончарова. Как я, мол, буду судить того, в ком часть меня же самого, Адуева[22] что ли какого-нибудь или Калиновича[23]? Как судить? Да если это ты, то его не судить, его распинать надо.

Самый страшный из бессовестных Достоевского это, несомненно, Петр Степанович Верховенский, только какая близорукость — сводить его чуть ли не целиком на политическую сатиру и даже на полемику с нигилистами. Петр Верховенский — это живой и больной упрек, стоящий перед самим Достоевским, т. е. перед поколением Степана Трофимовича Верховенского. И разве могла реакция против фразистости и сентиментальной жестокости 40-х годов не выйти столь безоглядной и грубо-циничной. Поэзия совести сказалась и на самой структуре произведений Достоевского. Сочтите дни в «Преступлении и наказании» и особенно в «Идиоте». Как их мало! Как сгущено действие и нагромождены эпизоды! Точно

мысли, которым тесно в голове, измученной совестью, а все же они боятся выйти оттуда, эти мысли, и еще ближе жмутся друг к другу.

А стиль Достоевского? Эти плеоназмы, эти гиперболы, эта захлебывающаяся речь... Но вдумайтесь только в эту странную форму, и вы откроете в ней значительность: таков и должен быть язык взбудораженной совести, который сгущает, мозжит, твердит, захлебывается и при этом все еще боится доверять густоте своих красок, силе своего изображения.

В языке Достоевского есть особая, ему лишь свойственная и надобная точность, есть и резкая отчетливость, когда это нужно.

Но он презирает всякую украсу, все звучные слова и метафоры, если они не лиричны и все только «живописные сравнения». Вы не найдете у него черного излома белоствольной березы, ни камней, которые в сырую ночь сползлись на холмике, точно на совещание. Но это люди у него *опадают* от страха, сердце *стучит*, точно с крючка сорвалось, и глаза *приклеиваются* к лицу собеседника.

Говорят, что поэзия Достоевского воспитывает в нас веру в людей. Может быть. Но в ней-то самой было несомненно уж слишком много боли, так что наше воспитание обошлось не дешево.

Право, мне кажется, что я понимаю, почему падал голос декламатора на стихе

Глаголом жги сердца людей.

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОТНОШЕНИИ ЛЕРМОНТОВА К ПРИРОДЕ

Милостивые государи! Речь моя посвящена памяти Лермонтова. На школе лежит долг хранить и поддерживать память о родных поэта. Неблагодарность есть недостаток самосознания. Для русской школы имя Лермонтова не только одно из немногих классических имен, но и неотразимо симпатичное имя. Есть в лермонтовской поэзии особенное, педагогическое обаяние: ей одной свойственна та чистота, почти кристальность изображения, какую мы встречаем в пьесах «Ангел», «Три пальмы», «Молитва», «Ветка Палестины». Боденштедт сказал, что если бы от Лермонтова осталась одна только «Песня про купца Калашникова», этого было бы довольно для его славы[1]; я убежден, что если бы от нашего поэта остались только эти четыре стихотворения, без которых теперь не обходится ни одна хрестоматия, то русская школа все-таки поминала бы его имя с почетом и благодарностью. Говорить о Лермонтове всего естественнее в эти дни, когда память о нем ожила среди нас, благодаря пятидесятилетию со дня его смерти, и сотни тысяч книг с его именем, портретом, стихами хлынули по всей России такой благодатной волной.

Приемы современной истории литературы неблагоприятны для эстетического изучения поэзии. Как ни важна биография поэта, но в ней, к несчастью, минуты, «когда божественный глагол до слуха чуткого коснется»[2], тонут в тех годах, когда «меж детей ничтожных мира / Быть может, всех ничтожней он»[3]. Крупнейший представитель исторического метода Тэн[4], этот натуралист от литературы, порвал с эстетикой и почти уничтожил самый термин «поэзия»: он вдвинул поэтов в ряды литераторов. Еще дальше от поэзии как искусства отвлекает работающих сравнительный метод: тут все силы направлены на исследование сюжетов и мотивов, на литературные влияния и заимствования — литература изучается экстенсивно. Третье новейшее направление, так называемое научно-критическое, ставит себе задачей познать писателя и его произведения на основании влияния его на общество — здесь поэзия уже совсем сошла с подмостков и вместе с литературой низведена на степень *народного чтения*. Детальное изучение произведений — филологическое, эстетическое, психологическое — силою вещей отходит таким образом на второй план. У нас его почти нет. Точностью текстов поэта дорожат мало и забывают, что у поэта не наше слово — *знак*, а художественное слово — *образ*. Стоит только напомнить, что наша поэзия, поэзия мировая, насчитывает всего три критических издания[5] и что ни один из русских поэтов не имеет (сколько-нибудь полного) словаря, как древние классики или Дант, Шекспир, Мольер, Гете — на Западе. Равнодушие к эстетике почти похоронило детальное изучение произведений, в читателях оно ослабило литературный вкус, для поэтов понизило ценз. И вот, когда случай заставит на некоторое время пристально сосредоточить внимание на поэте, невольно пожалеешь о том времени, когда Лессинг был театральным критиком, Шиллер — законодателем эстетики или когда Sainte-Beuve[6], запираясь от всех, жил и дышал в атмосфере изучаемого им писателя. Я не говорю уже о той роскоши, когда сам поэт, как Кардуччи[7], комментирует Данта и издает Петрарку или когда Леопарди[8] издает оды с собственными филологическими примечаниями.

Для меня поэзия — прежде всего искусство. В этом ее обаяние, неувядаемость ее славы и ее трагизм.

Поэты — люди особой породы.

Творец из лучшего эфира
Соткал живые струны их[9].

Провиденциальное назначение поэта — в переживании сложной внутренней жизни, в беспокойном и страстном искании красоты, которая должна, как чувствует это поэт, заключать в себе истину. Эти искания, в их дисгармонии с прозой жизни, заставляют поэта страдать.

Что без страданий жизнь поэта?[10]

Но его слеза — «жемчужина страданья»[11]. Из нее родятся элегии.

Стихия поэта — природа и духовная независимость. Как человек, поэт, конечно, подчинен общим этическим законам, но смешно налагать на него

обязанности общественной службы: он вовсе не должен быть учителем или публицистом, проповедником или трибуном. В общей культурной экономии его значение определяется тем, что он своими образами фиксирует смутно и бегло переживаемые нами идеи и ощущения: мы даем ему уголь, а он отдает нам алмаз. Как искусство, поэзия имеет три характерных черты: во-первых, она универсальна — на пир поэзии придет и царь, и убогий, и старый и малый, и слепой и глухой — для глухого поэзия будет живописью, для слепого — музыкой; во-вторых, поэзия дает чисто интеллектуальные впечатления; она не дает непосредственного наслаждения, как музыка и скульптура; чтобы наслаждаться ею, надо думать; в-третьих, поэзия есть самое субъективное из искусств. Живописец дает картину, музыкант — сонату, создания, объективно познаваемые и объективно прекрасные. Поэт отдает нам с произведением свою душу: я вижу *его мысли*, как ни объективируй он их в художественной форме. Творческая работа (превращение угля в алмаз) — психологически процесс еще не объясненный. Странно, что признания поэтов, например только что скончавшегося Гончарова, не уяснили, а скорее затемнили дело. Одно безусловно, что это труд, и иногда мучительный.

Ценой томительных забот
Он покупает неба звуки —
Он даром слова не берет [12], —

сказал Лермонтов про поэта. Я не говорю уже о внутренней добумажной работе: черновые рукописи обыкновенно полны поправок, а бросание в огонь неудачных набросков вошло в пословицу. Можно с уверенностью сказать, что высокое поэтическое создание никогда не выходило готовым ни из головы Зевса, ни из пены моря [13] — это скорее феникс, вечно возрождающийся из пепла. Огонь пожрал вторую часть «Мертвых душ», но, кто знает, сколько поэтических созданий возродил он в форме, более близкой к идеалу поэта.

Красота в поэзии есть тот признак, по которому поэты ищут истины. «Истина успокаивает мою совесть», — скажет человек, ищущий истины, чтобы водворить ее в своей жизни. «Истина очевидна», — скажет ученый. «Истина прекрасна, и прекраснейшее создание есть лишь тень прекрасной истины», — подумает поэт.

Чувство красоты в поэте обыкновенно тесно соединено с чувством природы. Наука доказала, что эстетическое отношение к природе вовсе не есть нечто исконное: оно развивается с другими душевными свойствами человека. Индусы времен «Ригведы» [14] или греки в эпоху Гомера, конечно, видели в спектре и голубой, и фиолетовый цвет; однако в индийских гимнах небо, украшаясь десятками эпитетов, ни разу не названо голубым, и у Гомера фиалка оказывается черной, а море — пурпурным. Ощущение, очевидно, не было фиксировано. Вот здесь-то на помощь обыкновенно и является искусство, особенно поэзия. У англичан, под туманным северным небом, теперь самый богатый словарь красок, а есть африканские племена, которые под экваториальным солнцем различают цвета только в своих

стадах, даже не цвета, а масти. Причина не в природе, очевидно, а в культурности. Кто теперь, увидев Альпы, не подпадет их обаянию: краски серебряные, кисти потоков, розовый, слоистый туман, а между тем Тит Ливий[15] спокойно назвал их «отвратительными» (foeditas Alpium), и едва ли не Руссо первый открыл миру, что в самом сердце Европы покоятся целые залежи чистейшего эстетического наслаждения[16].

Из всех русских поэтов Лермонтов, может быть, всего непосредственнее и безраздельнее любил природу; он тонко понимал ее. Один живописец Кавказа мне говорил, что нередко поэзия Лермонтова служила ему ключом в кавказской природе. Говоря о природе, наш поэт был замечательно точен. В этом отношении даже пылинки теперь сдуты с его памяти: вроде упрека за «столпообразные руины»[17], которые повели одного критика к заключению о риторичности Лермонтова (они оказались тополями ранними)[18], или за львицу с косматой гривой на хребте, которой не мог простить поэту покойный профессор Рулье[19] — в последнем очерке «Демона», вместо львицы, оказалась тигрица и уже без гривы[20].

Много причин способствовало развитию в Лермонтове чувства природы. Природа Кавказа подействовала на него в годы самого раннего детства, когда духовный мир его еще складывался; над ней выучился он мечтать и думать, так что позже, в следующие свои поездки на Кавказ, он останавливался не на новом, а как бы углублял свои ранние впечатления. Далее, несомненно подействовал и самый темперамент нервно-мечтательный, способный и к быстрым восприятиям и к глубоким впечатлениям. В ранних тетрадях поэта сохранились воспоминания о снах, какие он видел трехлетним ребенком, о песнях матери, о детских иллюзиях под вечерним облачным небом. Не одна из его чудных пьес объясняется живучестью детских впечатлений. Так, впечатления восьмилетнего ребенка ожили у него в изящнейшем поэтическом образе через 17 лет:

Люблю мечты моей созданье —
С глазами полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье[21].

Важно для безраздельного чувства природы было и то, что у нашего поэта была не пристрастная к людям душа: и жизнь так сложилась, и в натуре у Лермонтова не было экспансивности. Пушкин был поэтом дружбы, Лермонтов посвятил ей всего одно стихотворение: при себе он терпел только друзей-нянек вроде Монго-Столыпина[22] или Ст. Аф. Раевского[23], и в «Герое нашего времени» осмеял дружбу, впрочем не без горечи. А рядом с этим вспоминается «Мцыри»

С той дружбой краткой, но живой
Меж бурным сердцем и грозой[24] —

и почти дикая любовь Печорина к природе.

Болезненность также косвенно повлияла на развитие в Лермонтове эстетического чувства природы. Хилый и самолюбивый мальчик хотел

себя закалить — это его пристрастило к физическим упражнениям, к движению, к верховой езде и еще более таким образом сблизило с природой. Поэты часто обнаруживали потребность движения, перемещения среди природы. Байрон переплывал Дарданеллы, Шелли был мореход, Клопшток[25] и Гете были страстными конькобежцами, вспомним гоголевскую «Тройку»... Может быть, поэты будущего будут велосипедистами и аэронавтами. Лермонтов был хорошим танцором и лихим наездником. Природа часто видится ему «с коня». В природе он особенно любит движение: вспомним чудных его лошадей у Измаил-Бея, у Казбича[26] или Печорина (по-моему, ни Малек-Адель тургеневский[27], ни толстовские скакуны их не превзошли), вспомним его горные реки, облака, змеи, пляску, локон, отделившийся от братьев в вихре вальса. По описаниям Лермонтова видно, что он не был ни ботаником, как Гете (у него нет этой детальности описаний), ни охотником, как Тургенев и Сергей Аксаков (у него нет в описаниях ни выжидания, ни выслеживания, — скорее что-то открытое, беззаветное). Необыкновенная гибкость и легкость движений в Лермонтове, которые бросились в глаза Боденштедту при первом знакомстве[28], вероятно, содействовали изящной обрисовке движений.

Наконец, любви и вниманию к природе у Лермонтова содействовало его разностороннее эстетическое образование: он играл на скрипке и на фортепиано, рисовал и писал красками, лепил — с разных сторон, таким образом, подходил он к природе учиться.

Лермонтов любил день больше ночи, любил синее небо, золотое солнце, солнечный воздух. Если из 43 описаний в его поэмах дневных меньше, чем ночных и вечерних — 18 и 25, то это лишь дань романтическому содержанию. Голубой цвет неба заставляет того самого Печорина, который понимал чувство вампира, забывать все на свете. Что за описания у него голубого и свежего утра — вспомните утро перед дуэлью. Но тут было и не одно непосредственное наслаждение: синий цвет неба уносил мысль поэта в мир высший.

К чему тут страсти, желания, сомнения... Небо рождало в поэте и райские видения (Мцыри видит ангела в глубоком синем небе[29]), и мучительные вопросы: в «Валерике» поэт говорит: ...Небо ясно...

Под небом много места всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он... зачем?

Чудные сады в «Мцыри» и «Демоне», будто все пропитанные райским сиянием, рисуются поэту под солнцем и синим небом. Во всех волшебных снах (а Лермонтов любит этот мотив) над поэтом непременно день:

Надо мной чтоб вечно зеленея [зелень дуба видна только днем]
Темный дуб склонялся и шумел.

Таков и волшебный сон при плеске фонтана в поэтичнейшем «Мцыри» на речном дне, где:

Солнце сквозь хрусталь волны
Сияло сладостней луны [30].

В «Русалке» картина лунной ночи над рекой сменяется мерцанием дня на дне, где на подушке из разноцветных песков спит рыцарь.

Ночь скорей раздражает поэта. Вспомним чудную, мирную картину ночи, и потом —

Что же мне так больно и так трудно,
Жду ль чего? Жалею ли о чем?

Человек точно хочет уйти от кошмара.

Луна у Лермонтова принадлежит главным образом периоду наивного романтизма, рано им пережитому. Даже сравнения в этой области художественно слабы: злодей, Армида с рыцарями, белый монах в черном одеянии или шуточные сравнения с блином и голландским сыром [31].

Как певец гор, Лермонтов любил краски. Особенно любил он белую и голубую. У него встречаются разные оттенки белого — жемчужный и перловый, серебряный, снеговой, лилейный; я не встретил, впрочем, ни молочного и мелового, может быть, оттого, что поэт любит отмечать краски воздушные, солнечные. Для голубого у него является эмаль, бирюза, лазурь; часто встречаются синий, темно-синий цвет. Поэт любит розовый закат, белое облако, синее небо, лиловые степи, голубые глаза и золотистые волосы. «Цветов» в его поэзии почти нет. Розы и лилии у него — это поэтические прикрасы, а не художественные ощущения: «бела, как лилия, прекрасна, как роза» — все это только мелкая монета поэзии. Конь поэта топчет цветы, пока сам поэт смотрит на облака и звезды. Цветы являются у него разве в виде серебряного дождя.

Но главная прелесть лермонтовских красок в их сочетаниях. Я подметил следующие, по большей части из воздушных, прозрачных или блестящих цветов:

Белый с голубым («Парус», «Тучки»)
Синий с жемчужным («Морская царевна»).
Синий с серебряным («Памяти А. И. Одоевского»:

Немая степь синеет, и венцом
Серебряным Кавказ ее объемлет).

Серебряный с жемчужным (волна)
Синий с золотым

(В пространстве синего эфира
Летел на крыльях золотых) [32].

Голубой с золотом (даль и золотой песок — «Три пальмы»).
Голубой с черным (твердь и черный лоскут тучи) [33].
Румяный с золотым

(Румяным вечером иль утра в час златой) [34].

(Звезда полночная и луч румяного заката) [35].

Розовый с голубым («1-е января»).

Поэту доставляло особенное эстетическое наслаждение соединение блеска с движением — в тучах, в молнии, в глазах; поэзия его «полна змей»; чтоб полюбоваться грациозной и блестящей змейкой, как часто прерывает он рассказ. У него змейка то клинок, донизу покрытый золотой надписью [36], то «сталь кольчуги иль копья, в кустах найденная луною» [37] Он видит змей в молнии, в дыме, на горных вершинах, в реках и в черных косах, в тонкой талии, в тоске, в измене, в воспоминании, в раскаянии.

Но обратимся к общей характеристике лермонтовского чувства природы.

Природа не была для Лермонтова случайным отражением настроений, как в гетевском «Вертере» или в романтических балладах. Да, «Вертер» и не мог создаться на Кавказе, где человек слишком чувствует величие природы, чтобы изображать ее то смеющейся, то плаксивой, смотря по тому, в каком расположении духа царь природы встал с постели. В лучшую пору творчества Лермонтов чуждался субъективного пейзажа. Он был замечательно сдержан в этом отношении. Вот Печорин перед дуэлью:

Я подошел к краю площадки и посмотрел вниз: голова чуть-чуть у меня не закружилась; там, внизу, казалось темно и холодно, как в гробе; мшистые зубцы скал, сброшенных грозою и временем, ожидали своей добычи.

После дуэли:

У меня на сердце был камень. Солнце казалось мне тускло; лучи его меня не грели. Вид человека был бы мне тягостен — я хотел быть один.

Тут собственно даже нет субъективного пейзажа, а скорее человек просто не видит и не хочет видеть окружающего. Лермонтов не подгоняет к себе природу, — нет, он подчиняется ей, как часть целому («Горные вершины»); он завидует ее тучам и звездам [38], он видит в природе бога [39], вдруг уловив гармонию в сложной и пестрой картине, или, наоборот, хочет уйти от природы, если она его тяготит, лунной ли ночью («Выхожу один я на дорогу») или из-под золотых лучей и лазури («Парус»). Ему смешна мысль, что звезды принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли («Герой нашего времени», глава «Фаталист»).

Лермонтовская природа самостоятельна; прежде всего она красива; все в ней красиво: снеговая бахрома гор, звучные поля при бледной луне, лиловые степи, снеговая постель — могила Тамары — и труп казачки —

С темнобледными плечами,
С светлорусою косой [40].

Природа у него живет своей особой жизнью. Утесы простирают объятья [41], обвалы хмурятся [42], Кавказ склонился на щит и слушает море [43], тучка весело играет по лазури, утес плачет [44], а сосна грезит о пальме [45]. Больше всего привлекает поэта к природе свобода и забвение, которые ему грезятся в ней: волны, которым их воля и холод дороже знойных полудня лучей [46]; вечно холодные, вечно свободные облака [47]; звезды, которые слушают пророка и песнь ангела [48]; те светила, которые не узнали

прежнего собрата[49]; люди, которые не узнают друг друга в новом мире[50].

Природа не была для Лермонтова предметом страстного и сентиментального обожания: он был слишком *трезв душою* для Руссо. Быть поэтом-пантеистом, как возмужавший Гете, мешала ему гордая и своеобразная природа Кавказа, да и сам он чувствовал себя перед этой чистой природой слишком страстным, слишком грешным существом. Природа не была для Лермонтова и утомительным калейдоскопом ощущений, как для Гейне: наоборот, он любил постоянство ощущений, образы у него прочно залегают в душе и в поэзии упрямо повторяются. Фантазия его была слишком бедна для космического полета Шелли, этого создателя новой мифологии. Для Байрона он был слишком мечтателен и нежен, может быть, слишком справедлив. Но, может быть, он напоминает Ламартина[51]?

Лермонтов был безусловно религиозен. Религия была потребностью его души. Он любил бога, и эта любовь давала в его поэзии смысл красоте, гармонии и таинственности в природе. Тихий вечер кажется ему часом молитвы, а утро — часом хваления; голоса в природе шепчут о тайнах неба и земли, а пустыня внемлет богу. Его фантазии постоянно рисуются храмы, алтари, престолы, кадильницы, ризы, фимиамы: он видит их в снегах, в горах, в тучах. Но было бы неправильно по этому внешнему сходству видеть в нем Ламартина. Лермонтов не был *теистом*, потому что он был русским православным человеком. Его молитва — это плач сокрушенного сердца или заветная робкая просьба. Его сердцу, чтобы молиться, не надо ни снежных гор, ни голубых шатров над ними: он ищет не красоты, а символа:

Прозрачный сумрак, луч лампады,
Кивот и крест (символ святой)[52].

Каков же был общий характер отношения Лермонтова к природе? Мне кажется, что он был *психологом природы.*

Наблюдение над жизнью любимой природы заставляло его внимательнее и глубже вглядываться в душевный мир человека. Возьмем два примера — его облака и его горные реки.

И мечта, и дума поэта часто останавливались на облаках: постоянно встречаешь в его строках: облако, облачко, тучу, тучки, особенно «тучки» с нежностью.

Каких эпитетов он им ни придавал? — молодая, золотая, светлая, серая, черная, лиловая *туча; облака* — белые, синие, дымные, седые, румяные, багряные, огненные, косматые, вольные, легкие, разорванные, угрюмые, послушные, неуловимые, зловещие и ревнивые. Поэт отмечает их края — кудри, лоскуты, обрывки, толпы, цепи, караваны, стаи, стада облаков (для звезд, напротив, всегда хоры и хороводы). Они у него бродят, вьются, бегут, летят, мчатся, отважно и спокойно плывут, тихо и грозно ползут; это — то мохнатая шуба, то клочки разодранного занавеса, то перья на шлеме, то замки, то горы, то коршун, то змея, то дикая охота, то поклонники Аллы, спешащие на богомолье.

Интересно проследить, как изменяется психологическое содержание образа. Ребенок видел в облаках то замки, то рыцарей Армиды (эти картины повторяются потом в юношеской повести «Горбач Вадим»[53] и в «Испанцах»[54]). Позже образ освобождается от своей «мифологичности». Это уже не рыцари, а перья на рыцарском шлеме[55]. Потом — просто перья.

Над главою привидений
Колеблемые перья[56].

В стихотворении «Бой» (эскиз к «Двум великанам», 1832 г.) изображается, как столкнулись на небе два бойца: один в серебряном одеянье, другой — в одежде чернеца и на черном коне; черный побежден, и его конь падает на землю. В «Измаил-бее», написанном немного позже, столкновение черного облака с белым есть уже чисто воздушная, физическая картина, без всяких признаков грубой сказочности.

В ранней поэме, в «Демоне» облака бродят волокнистыми и вольными стадами и возбуждают в поэте зависть[57].

В 1840 г. пишет он свои «Тучки небесные». Здесь уже не зависть, а раздумье и горечь:

Вечно холодные, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

В любимый образ вложена уже не мечта, а глубокая дума.

Перейдем к горным рекам.

Вот горный поток в 1832 г. в «Измаил-бее»:

Свиреп и одинок
Никем неведомый поток,
Как тигр Америки суровой[58].

Таков и романтический Терек: «воет, дик и злобен»[59] или «прыгает разъяренной тигрицей»[60] (в «Тамаре» 1841 г. он уже только «роется во мгле»).

В 1840 г. в «Мцыри», этой последней лермонтовской дани романтизму, образ горной реки уже одухотворен:

Мне внятен был тот разговор,
Немолчный ропот, вечный спор
С упрямой грудою холмов[61].

В это время дума поэта охотнее обращалась к спокойным рекам, которые

...обвив каймой из серебра
Подошвы свежих островов,
По корням дружеских кустов
Бежали дружно и легко[62].

В «Герое нашего времени» уже реки — то серебряные нити, то обнявшиеся сестры[63].

Рано горные реки стали привлекать не только фантазию, но и думу поэта. В «Сашке» (1835—1836), где величественный образ Волги еще беден, рефлексия уже работает над образом горного потока. Поэту кажется, что от бурь юности ему остался один лишь отзыв — звучный, горький смех:

Там, где весной белел поток игривый,
Лежат кремни и блещут, — но не живы.

В «Герое нашего времени» поэт уже пережил юность — горные реки рождают в нем думу, даже философское размышление.

Страсти, — говорит он, — не что иное, как идеи при первом своем развитии; они принадлежат юности сердца, и глупец тот, кто думает целую жизнь ими волноваться; многие реки начинают шумными водопадами, а ни одна не скачет и не пенится до самого моря. Но это спокойствие часто признак великой, хотя и скрытой, силы; полнота и глубина чувств и мыслей не допускают бешеных порывов; душа, страдая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет и убеждается в том, что без гроз постоянный зной солнца ее иссушит; она проникается собственной жизнью, лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка. Только в этом высшем состоянии самоопраздания человек может оценить правосудие божие [64].

В последний год жизни поэт написал свою «Отчизну» (ее обыкновенно неверно называют «Родиной») [65]. Нигде чувство любви к природе не выражалось у Лермонтова с такой простотой и правдой, не украшенное и не преувеличенное, освободившееся от романтизма юности, но свежее и бодрое.

Ее полей холодное молчанье,
Ее лесов дремучих колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям.

К этой природе, спокойной и могучей (на «милый север»), — стремился поэт от пережитых им бурь и потоков Кавказа. Может быть, он открыл бы нам в ней, в нашей природе, новые художественные тайны. Но творцу угодно было отозвать его в лучший мир. Говорят, что во время дуэли, под дулом пистолета, у него было веселое лицо. Жалеть ли о нем? Может быть

Он слышит райские напевы —
Что жизни мелочные сны!.. [66]

ГОНЧАРОВ И ЕГО ОБЛОМОВ

Перед нами девять увесистых томов (1886—1889) [1], в сумме более 3500 страниц, целая маленькая библиотека, написанная Иваном Александровичем Гончаровым. В этих девяти томах нет ни писем, ни набросков, ни стишков, ни начал без конца или концов без начал, нет поношенной дребедени: все произведения зрелые, обдуманные, не только вылежав-

шиеся, но порой даже перележавшиеся. Крайне простые по своему строению, его романы богаты психологическим развитием содержания, характерными деталями; типы сложны и поразительно отделаны. «Что другому бы стало на десять повестей, — сказал Белинский еще по поводу его „Обыкновенной истории", — у него укладывается в одну рамку»[2]. В других словах сказал то же самое Добролюбов про «Обломова»[3]. Во «Фрегате Паллада» есть устаревшие очерки Японии и южной Африки, но, кроме них, вы не найдете страницы, которую бы можно было вычеркнуть. «Обрыв» задумывался, писался и вылеживался 20 лет. Этого мало: Гончаров был писатель чисто русский, глубоко и безраздельно национальный. Из-под его пера не выходило ни «Песен торжествующей любви»[4], ни переводов с испанского или гиндустани. Его задачи, мотивы, типы всем нам так близки. На общественной и литературной репутации Гончарова нет не только пятен, с ней даже не связано ни одного вопросительного знака.

Имя Гончарова цитируется на каждом шагу, как одно из четырех-пяти классических имен, вместе с массой отрывков оно перешло в хрестоматии и учебники; указания на литературный такт и вкус Гончарова, на целомудрие его музы, на его стиль и язык сделались общими местами. Гончаров дал нам бессмертный образ Обломова.

Гончаров имел двух высокоталантливых комментаторов[5], которые с двух различных сторон выяснили читателям его значение; наконец, от появления последней крупной вещи Гончарова прошло 22 года и все-таки на бледно-зеленой обложке гончаровских сочинений над глазуновским девизом[6] напечатаны обидные для русского самосознания и памяти покойного русского писателя слова: *Второе издание*.

Эти мысли пришли мне в голову, когда я недавно перечитал все девять томов Гончарова и потом опять перечитал...

Так как причин этому явлению надо искать не в Гончаровском творчестве, а в условиях нашей общественной жизни, то я и не возьмусь теперь за выяснение их. Меня занимает *Гончаров*.

Гончаров унес в могилу бо́льшую часть нитей от своего творчества. Трудно в сглаженных страницах, которые он скупо выдавал из своей поэтической мастерской, разглядеть поэта. Писем его нет, на признания он был сдержан. В Петербурге его знали многие, но как поэта почти никто. На старости лет, в свободное от лечения время, напечатал он «Воспоминания». Кто не читал их?

Ряд портретов, ряд прелестных картин, остроумные замечания, порой улыбка, очень редко вздох, — но, в общем, разве это отрывок из *истории души поэта*? Нет, здесь лишь обстановка, одна материальная сторона воспоминаний: из-за всех этих Чучей, Углицких, Якубовых[7] совсем не видно поэта-рассказчика, что он думал, о чем мечтал в те далекие годы. Рассказывая про университет, он даже не говорит *я*, а *мы*, рассказывает не Гончаров, а один из массы студентов.

Лиризм был совсем чужд Гончарову: не знаю, может быть, в юности он и писал стихи, как Адуев младший, но, в таком случае, вероятно, у него

был и благодетельный дядюшка, Адуев старший, который своевременно уничтожал эту поэзию. Вторжения в свой личный мир он не переносил: это был поэт-мимоза. К голосу критики, положим, он всегда прислушивался, но требования его от критики были очень ограниченны. «Ni excés d'honneurs, ni excés d'indignités» *. Сам он рассказывает, что в отрывках читал в кружке друзей первые части «Обрыва» [8], но на это, конечно, нельзя смотреть иначе, как на художественный прием; замечания, советы, мнения чутких и образованных друзей помогали ему в трудной работе *объективирования*.

Прочитайте те страницы, которые он предпослал 2-му изданию «Фрегата Паллада» и его «Лучше поздно, чем никогда»,— есть ли в них хоть тень гоголевского предисловия к «Мертвым душам» или тургеневского «Довольно»: ни фарисейского биения себя в грудь, ни задумчивого и вдохновенного позирования — minimum личности Гончарова.

Итак, личность Гончарова тщательно пряталась в его художественные образы или скромно отстранялась от авторской славы. Как подсмеивался сам поэт над наивными стараниями критиков открыть, в ком он себя увековечил: в старшем или в младшем Адуеве, в Обломове или в Штольце.

В последующих страницах я попытаюсь восстановить черты если не *личности*, то *литературного образа* Гончарова...

Гончаров жил и творил *главным образом в сфере зрительных впечатлений*: его впечатляли и привлекали больше всего *картины*, *позы*, *лица*; сам себя называет он *рисовальщиком*, а Белинский чрезвычайно тонко отметил, что он увлекается своим уменьем рисовать [9]. Интенсивность зрительных впечатлений, по собственным признаниям, доходила у него до художественных галлюцинаций. Вот отчего *описание* преобладает у него над повествованием, *материальный момент* над отвлеченным, *краски* над звуками, типичность *лиц* над типичностью речей.

Я понимаю, отчего Гончарову и в голову никогда не приходила драматическая форма произведений.

Островский, наверное, был более акустиком, чем оптиком; типическое соединялось у него со словом — оттуда эти характеристики в разговорах. Оттуда эта смена явлений, живость действия, преобладающая над выпуклостью изображений.

Площадный синкретизм нашего времени вмазал в драматическую форму «Мертвые души» и «Иудушку», но едва ли бы чья пылкая фантазия отважилась создать комедию из жизни Обломова.

Вспомните эти бесконечные и беспрестанные гончаровские описания наружности героев, их поз, игры физиономий, жестов, особенно наружности; припомните, например, японцев или слуг: они стоят перед нами как живые, эти Захары, Анисьи, Матвеи, Марины. Во всякой фигуре при этом Гончаров ищет характерного, ищет поставить ту точку, которая, помните, так прельщала Райского в карандашных штрихах его учителя. Гон-

* Никаких излишеств — ни в похвале, ни в порицании (*фр.*).

чаров далеко оставил за собою и точные описания Бальзака или Теккерея и скучные «перечни» Эмиля Золя...

Живет ли человек в своем творчестве больше зрительными или слуховыми впечатлениями, от этого, мне кажется, в значительной мере зависит характер его поэзии. Зрительные впечатления существенно отличаются от слуховых:

во-первых, они устойчивее; во-вторых, раздельнее и яснее; в-третьих, они занимают ум и теснее связаны с областью мысли, тогда как звуковые ближе к области аффектов и эмоций. Преобладание оптического над акустическим окрасило в определенный цвет все гончаровское творчество: образы его осязательны, описания ясны, язык точный, фраза отчеканена, его действующие лица зачастую сентенциозны, суждения поэта метки и определенны; музыки, лиризма в его описаниях нет, тон рассказа, в общем, *поразительно однообразен*; неподвижные, сановитые фигуры вроде Обломова, бабушки, ее Василисы Гончарову особенно удавались. Сентиментализм он осмеял и осудил еще в начале своего творчества [10]; мистицизм был ему чужд, его герои даже не касаются религиозных вопросов. Страсть не дается его героям. Вспомните, как Райский все только ищет и ждет страсти. Любовь, страх и другие аффекты, конечно, ближе связаны с музыкой, чем с живописью или скульптурой. И живопись, и скульптура уходят в познание и в существе своем холодны, зрительные впечатления, решительно преобладая в душе, *занимают наблюдательный ум* и служат как бы противовесом для резких чувств и волнений. В этом отношении есть в «Обрыве» одно характерное место. Речь идет об умершей Наташе, пишет Райский:

Слезы иссякли, острая боль затихла, и в голове только осталась вибрация воздуха от свеч, тихое пение, расплывшееся от слез лицо тетки и безмолвный судорожный плач подруги (*IV, 151*).

Картина пережила острое чувство скорби.

Так называемый художественный объективизм, это sine ira et studio *, которым Гончаров так гордился, есть в действительности лишь резкое и решительное преобладание в его поэзии живописных элементов над музыкальными.

Надо разобраться в этом понятии объективного творчества. Это вовсе не безразличность в поэтическом материале, какою щеголяет, например, флоберовская школа. Гончаров был, в сущности, весьма разборчив в своих впечатлениях, тем более в образах, и потому как поэтическая индивидуальность безусловно определеннее и Тургенева, и Достоевского, и многих русских писателей. Его мозг не был фонографом, а творческий ум «все освещающим фонарем», и если анализирующая мысль его терпеливо распутывала хитрую и живую ткань из добра и зла, отсюда отнюдь не следует, что он был для русской жизни дьяком «в приказе поседелым» [11].

---

* Без гнева и пристрастия (*лат.*).

Гончаров вообще рисовал только то, что любил, т. е. с чем сжился, к чему привык, что видел не раз, в чем приучился отличать случайное от типического. Между ним и его героями чувствуется все время самая тесная и живая связь. Адуева, Обломова, Райского он не из одних наблюдений сложил, — он их пережил. Эти романы — *акты его самосознания* и самопроверки. В Адуеве самопроверка была еще недостаточно глубока; в Райском самопроверочные задачи автора оказались слишком сложны, Обломов — срединное и совершеннейшее его создание. Скупой на признания, Гончаров все же роняет в своем «Лучше поздно»[12] следующие знаменательные слова (речь идет об отзыве Белинского об его «Обыкновенной истории»): ...что сказал бы он об «Обломове,» об «Обрыве», куда уложилась и *вся моя, так сказать, собственная* и много других жизней?» (*VIII, 264*). — Гончаров писал только то, что *вырастало, что созревало в нем годами*. Оттого у него так много героев и эти герои так единообразны. Кто не согласится, что Обломов глубже и теснее связан с Гончаровым, чем Санин или Лаврецкий с Тургеневым? У Тургенева это *связь настроений*, у Гончарова — *натур*. Никто не станет спорить, что есть в романах нашего поэта и манекены, сочиненные люди. Он это и сам первый признавал: и граф в «Обыкновенной истории», и Беловодова, и Наташа в «Обрыве» сочинены, Тушин сочинен и Штольц придуман. Но ведь эти фигуры и не просятся в художественные перлы: на лайке своих кукол поэт не рисует ни синих жилок, ни характерных морщинок. Цель их присутствия в романах ясна до обнаженности: то мысль поэта ищет антитезы (Штольц, Аянов), то поэт вглядывается в мерцающий вдали огонек, стараясь разгадать его очертания (Тушин), то план романа требует известного замещения (граф).

Подлинности гончаровского творчества, по-моему, эти манекены не мешают; напротив, оттеняют ее. Гончарову было положительно чуждо обличительное, тенденциозное творчество: он не написал бы ни «Взбаламученного моря»[13], ни «Некуда»[14], ни «Бесов», ни даже «Нови»[15]. В противоположность Тургеневу, который не мог допустить и мысли о том, что он, Тургенев, не понимает новых течений жизни, и Достоевскому, который чувствовал себя призванным пророком-обличителем современных недугов, Гончаров всегда запаздывал со своими образами именно потому, что слишком долго их переживал или передумывал. За Райским, человеком 40-х годов, которого он выдал в 1869 г., он просмотрел 60-е годы, и в Марке дал какую-то наивную, почти лубочную карикатуру.

Гончаров особенно любил рисовать симпатичные явления: как хороши его Фадеев, Обломов, Марфинька, Вера, бабушка, Райский, Захар, Матвей и насколько уступают им Тарантьев, Тычков, Полина Карповна, Марк. Зло ему вообще меньше удается в образах. Отрицательные явления жизни, животное или зверь в человеке вызывают в поэтах разного типа совершенно различные отзвуки: для Достоевского изображение зла есть только средство сильнее выразить исконное доброе начало в человеческой душе. Его поэтический путь — это путь водолаза: на отдаленных душевных глубинах, куда мы с ним спускаемся, часто теряется самое представление

о пороке — вы не различите порой в его психическом анализе Свидригайлова от Раскольникова, Ивана Карамазова от Смердякова.

Достоевский был особенно смел в изображении зла, и именно чтоб показать его исконное бессилие. Кому не бросалась в глаза его наклонность выставлять своих героев и героинь не только в самых непривлекательных костюмах публичных женщин, убийц, шулеров и т. п., но придумывать специально гнуснейшие положения, ядовитейшие козни и среди них заставлять людей с затемненной совестью обнаружить присутствие высшего начала, бога в их душе. Вспомните сцену Дмитрия с Катериной Ивановной, Свидригайлова с Дунечкой. Другой путь — это известный путь от Ювенала[16] и Персия[17] до Барбье[18], Пруса[19], Салтыкова. Он достаточно иллюстрирован, и я на нем не останавливаюсь. Третьим путем шел у нас Писемский: пессимист и циник по натуре, он холодно и серьезно разбирает перед нами все мелочное, завистливое в человеке, вещей душевный сор: это его не пугает, потому что он ничего более и не ожидает встретить. Путь этот отмечен гением Золя. Четвертый путь имеет наиболее представителей в Англии: это диккенсовский оптимизм с наказанным, обузданным злом, без всякой грязи, с мягкой, вдумчивой обрисовкой характеров. К этому типу примыкало и творчество Гончарова. Я уже говорил, что Гончаров был разборчив на впечатления. Душа его точно свертывалась от прикосновения к темным сторонам жизни. Зато упорно и прочно нарастали в ней приятные впечатления, и из них медленно и грузно слагались его скульптурные образы. Это была осторожная, флегматичная и консервативная натура. Созерцатель по преимуществу, Гончаров и дорожил особенно обстановкой созерцания: к новой жизни он не спешил, не ввязывался в мир непривычных ощущений, но зато держался цепко за любимые впечатления; он бережно выбирал их из наплывающей отовсюду жизни, созидал из них приятную для себя обстановку и углублял свой поэтический запас новыми наслоениями. Под экватором и в светской гостиной — все равно — Гончаров *ищет не новых ощущений: он лишь соглашает свои привычные впечатления с новыми* и смотрит, как это старое выглядит под новым солнцем. В долгом плавании, среди беспрерывно сменявшихся горизонтов, Гончаров нигде не дает необычному и изумительному затереть в душе близкое, покорить душу силой своей красоты и оригинальности. Он цепко держится и на океане за свой русский мирок: дед, каюта, вестовой, купающиеся матросы, щи. Вспомните, как легко и охотно переходит Гончаров от чужеземных картин к своим (он их всегда возит в сердце, и они у него вечно просятся под перо): пусть порой чуется вам и насмешка, и поучение, а все же у берегов Англии кисть поэта с любовью рисует русский помещичий быт; говоря об испанской лени, он вспоминает и русскую и рад бы их сочетать: что бы, мол, вышло? Или припомните отрывки из его письма с мыса Доброй Надежды (VI, 159):

«Смотрите, — говорили мы друг другу, — уже нет ничего нашего, начиная с человека, все другое: и человек, и платье, и обычай. Плетни устроены из кустов кактуса и алоэ: не дай бог схватиться за куст — что наша крапива! ..»

И камень не такой, и песок рыжий, и травы странные: одна какая-то кудрявая, другая в палец толщиной, третья бурая, как мох, та дымчатая. Пошли за город по мелкому и чистому песку на взморье: под ногами хрустели раковинки. — «Все не наше, не такое», — твердили мы, поднимая то раковину, то камень. Промелькнет воробей — гораздо наряднее нашего, франт, а сейчас видно, что воробей, как он ни франти. Тот же лет, те же манеры и так же копается, как наш, во всякой дряни, разбросанной по дороге. И ласточки, и вороны есть, но не те: ласточки серее, а ворона чернее гораздо. Собака залаяла, и то не так, отдает чужим, как будто на иностранном языке лает.

Или встречаются они с черной женщиной.

В самом деле — баба. Одета, как наши бабы: на голове платок, около поясницы что-то вроде юбки, как у сарафана, и сверху рубашка; и иногда платок на шее, иногда нет [20] *(VI, 160)*.

Если требования в плане романа — это «сознательное» творчество, которого он так чурался, — натолкнут его на чуждый мир, он вяло тянет нить романа и потом сознается сам (например, говоря о начале «Обломова» и «Обрыва»), что пришлось *выдумывать*, сочинять, и смиренно склоняет голову под заслуженные упреки [21]. От салонного разговора графа в «Обыкновенной истории» он рад перейти к деревенскому ужину с беседой о поросенке и огурце; от умных разговоров Обломова с чиновниками и литераторами — к лежанке Захара, которая уходит корнями, может быть, еще в детские впечатления. Его тяготит гостиная Беловодовой, но как развертывается художник, уйдя из этой гостиной в сад Татьяны Марковны Бережковой, на крутизны нагорного волжского берега, к Марфинькиным утятам, к желтоглазой Марине и деревенскому джентльмену Титу Никонычу, в котором он с любовью рисовал самый дорогой образ из своего детства и юности.

Но Гончаров был не только бессознательный, инстинктивный оптимист: оптимизм входил в его поэтическое мировоззрение.

Высказывать своих мыслей в отвлеченной форме Гончаров не любил. Он искал, чтобы эти мысли вросли в образ. Начнет писать критическую статью об игре Монахова в «Горе от ума» [22], а рука рисует абрис Чацкого; хочет высказать свое мнение о Белинском [23], а пишет его портрет. Зато действующие лица Гончарова несомненно часто высказывают его мысли.

В 1-й части «Обломова» герой разражается следующей тирадой против обличений в поэзии; разговаривает он с литератором Пенкиным.

— Нет не все! — вдруг воспламенившись, сказал Обломов. — Изобрази вора, да и человека тут же не забудь. Где же человечность-то? Вы одной головой хотите писать! — почти шипел Обломов, — вы думаете, что для мысли не надо сердца. Нет, она оплодотворяется любовью. Протяните руку падшему человеку, чтоб поднять его, или горько заплачьте над ним, если он гибнет, а не глумитесь. Любите его, помните в нем самого себя и обращайтесь с ним, как с собой, — тогда я стану вас читать и склоню перед вами голову... — сказал он, улегшись снова покойно на диван...

Или дальше:

— Извергнуть из гражданской среды! — вдруг заговорил вдохновенно Обломов, встав перед Пенкиным, — это значит забыть, что в этом негодном сосуде присутствовало высшее начало; что он испорченный человек, но все человек же, то есть вы сами. Извергнуть! А как вы извергнете из круга человечества, из лона природы, из милосердия божия? — почти крикнул он с пылающими глазами.

— Вон куда хватили! — в свою очередь с изумлением сказал Пенкин.

Обломов увидел, что он далеко хватил. Он вдруг смолк, постоял с минуту, зевнул и медленно лег на диван.

Эти мысли теоретически развил потом Гончаров в статье «Лучше поздно, чем никогда».

Тонкая художественная работа приучила Гончарова *быть осторожным и деликатным с «человеком»*, а его творчество прежде всего стремилось к *познанию и справедливости*. Лучшею характеристикой его деликатного обращения с человеческой личностью могут служить «Заметки о Белинском».

Рассказывает он, например, как Белинский напал на него из-за Жорж Санд.

— Вы немец, филистер, а немцы ведь это семинаристы человечества! — прибавил он.

— Вы хотите, чтоб Лукреция Флориани, эта женственная страстная натура, обратилась в чиновницу.

Разумеется, Гончаров ничего подобного не говорил; он восставал только против сравнения Лукреции с богиней.

Посмотрите рядом с этим, как объясняет Гончаров часто обидные парадоксы и резкие приговоры Белинского.

Ему снился идеал женской свободы, он рвался к нему, жертвуя подробностями, впадая в натяжки и противоречия даже с самим собою, лишь бы отстоять этот идеал, чтобы *противные голоса* не заглушили самого вопроса в зародыше *(VIII, 192—193)*.

А вот воспоминания о спорах с Белинским:

Я не раз спорил с ним, но не горячо (чтоб не волновать его), а скорее равнодушно, чтоб только вызвать его высказаться, — и равнодушно же уступал. Без этого спор бы никогда не кончился или перешел бы в задор, на который, конечно, никто из знавших его никогда умышленно бы не вызвал *(ibid., 191)*.

Или вспомните, какою тонкой и дружеской кистью он обрисовал самолюбие Белинского:

Как умно и тонко высказывалось оно [самолюбие] *у Белинского — именно в благодарной симпатии к почитателям его силы...*[24]

Но все это говорилось по поводу исключительной натуры. Заглянем в среду людей более обыкновенных.

В его воспоминаниях на первом плане стоит симпатичная фигура Якубова, его крестного отца и воспитателя. В эту личность уходят корни гончаровской поэзии и мировоззрения: здесь он полюбил это гармоническое соединение старого с новым; здесь прельщала и любовь к знанию, и гуманность, и джентльменство, и независимость, и снисходительность к людским недостаткам, и величавое спокойствие.

По-видимому, здесь место для некоторой идеализации, для этой лирической дымки. Нет, Гончаров осторожен с «человеком», его симпатия и любовь к человеку оскорбилась бы от прикрас. И вот на Якубова льются лучи гончаровского юмора.

— Человек побежит в обход по коридору доложить — «Владимир Васильевич», скажет он, или: «граф Сергей Петрович». Якубов вместо ответа энергически молча показывает человеку два кулака.

Между тем гость входит сам:

— А! граф Сергей Петрович, милости просим! — радушно приветствует его моряк, — садитесь вот здесь! Эй, малый! — крикнет человеку, — скажи, чтоб нам подали закуску сюда, да позавтракать что-нибудь *(IX, 67)*.

Или дает он крестнику белые перчатки для бала.

— Да это женские, длинные, по локоть, — сказал я, — они не годятся!

— Годятся, вели только обрезать лишнее, — заметил он.

— Да откуда они у вас?

— Это масонские, давно у меня лежат: молчи, ни слова никому! — шептал он, хотя около нас никого не было *(ibid., 76)*.

Характерно для творчества самого Гончарова отношение Якубова к взяточникам:

— Хапун, пострел! — говорил Якубов при встрече с таким судьей и быстро перекидывался на другую сторону линейки, чтоб не отвечать на поклон *(ibid., 93)*.

Мастерски очерчена в воспоминаниях Гончарова фигура губернатора Углицкого: жаль, что эскиз так эскизом и остался и не вошел в крупное произведение.

Для характеристики гончаровского отношения к людям всего интереснее следующее место в обрисовке Углицкого. Речь идет о рассказах Углицкого:

— Иногда я замечал при повторении некоторых рассказов перемены, вставки. Оттого полагаться на фактическую верность их надо было с большой оглядкой. Он плел их, как кружево. Все слушали его с наслаждением, а я, кроме того, и с недоверием. *Я проникал в игру его воображения, чуял, где он говорит правду, где украшает, и любовался не содержанием, а художественной формой его рассказов.*

Он, кажется, это угадывал и гнался не столько за тем, чтобы поселить в слушателе доверие к подлинности события, а чтобы произвести известный эффект — и всегда производил [25].

Гончаров не очернил Углицкого: благодаря своему вдумчивому отношению к людям и справедливости он дал нам возможность выделить эту индивидуальность из десятка подобных Углицких.

В какую живую ткань далее в рассказе того же Углицкого из его молодости перемешано доброе и злое. Два закадычных приятеля устроили взаимные сюрпризы: один проиграл деньги, присланные другому из дому, где они были еле-еле сколочены, другой заложил в отсутствие приятеля все его ценные вещи, и оба простили друг другу.

Сколько в этом наивном коммунизме перемешалось и пошлого, и высокого, и *как деликатно разбирает перед нами поэт эти нити*. Говоря о Белинском, Гончаров прилагает к нему слова George Sand: «On ne peut savoir tout, il faut se contenter de comprendre» *.

Не были ли эти слова и его собственным *девизом*? Гончаров любил покой, но это не был покой ленивца и сибарита, а покой созерцателя. Может быть, поэт чувствовал, *что только это состояние и дает ему возможность уловить в жизни те характерные черты, которые ускользают в хаосе быстро сменяющихся впечатлений*. Такой покой любил и Крылов. Он переживал в нем устои своих образов.

Посмотрите на портрет Гончарова. У него то, что немецкие физиономисты (напр., Piderit[26] «Mimik u. Physiognomik», Detmold **, 1886, 64, 186) называют Schläfriges Auge ***. Это лицо созерцателя по преимуществу. Два раза — в Райском-ребенке и старике Скудельникове — поэт дает нам заглянуть в область созерцательных натур.

Вот неопытный созерцатель-ребенок (IV, 51, 99):

...он прежде всего воззрился на учителя, какой он, как говорит, как нюхает табак, какие у него брови, бакенбарды; потом стал изучать болтающуюся на животе его сердоликовую печатку, потом заметил, что у него большой палец правой руки раздвоен посередине и представляет подобие двойного ореха. Потом осмотрел каждого ученика и заметил все особенности: у одного лоб и виски вогнуты в середину головы, у другого мордастое лицо далеко выпятилось вперед, там вон у двоих, увидал у одного справа, у другого слева, на лбу растут волосы вихорком и т. д., всех заметил и изучил — как кто смотрит. Один с уверенностью глядит на учителя, просит глазами спросить себя, почешет колени от нетерпения, потом голову. А у другого на лице то выступает, то прячется краска: он сомневается, колеблется. Третий упрямо смотрит вниз, пораженный боязнью, чтоб его не спросили. Иной ковыряет в носу и ничего не слушает. Тот должен быть ужасный силач, а этот черненький — плут; и доску, на которой пишут задачи, заметил, даже мел и тряпку, которою стирают с доски. Кстати, тут же представил и себя, как он сидит, какое у него должно быть лицо, что другим приходит на ум, когда они глядят на него, каким он им представляется?

— О чем я говорил сейчас? — вдруг спросил его учитель, заметив, что он рассеянно бродит глазами по всей комнате.

К удивлению его, Райский сказал ему от слова до слова, что он говорил.

---

* Жорж Санд: «Нельзя знать все, достаточно понимать» (*фр.*).
** Пидерит. Основы мимики и физиогномики. Детмольд (*нем.*).
*** Заспанными глазами (*нем.*).

— Что же это значит? — дальше спросил учитель. Райский не знал: он так же машинально слушал, как и смотрел, и ловил ухом только слова.

Для творчества Гончарова такая впечатлительность была определяющей силой.

Но здесь нет еще *настоящего созерцания*.

Вспоминается рядом тот некрасивый, но характерный портрет, который он с такой самоотверженной объективностью нарисовал с самого себя в беллетристе Скудельникове («Литературный вечер», VIII, 11—12):

Сосед их, беллетрист Скудельников, как сел, так и не пошевелился в кресле, как будто прирос или заснул. Изредка он поднимал апатичные глаза, взглядывал на автора и опять опускал их. Он, по-видимому, был равнодушен и к этому чтению, и к литературе — вообще ко всему вокруг себя...

Скудельников молчал все время, но зато он казался единственным созерцателем и наблюдателем: он выбрал из окружающего все впечатления, какие стоило получить, дополнив, подчеркнув или усилив ими те типические представления, которые он получал раньше из светских гостиных и из литературных кружков.

В Скудельникове, этой смешной, точно гипнотизированной фигуре мы видим своего рода приспособление очень впечатлительного человека, который живет главным образом созерцанием. В душе его в это время, верно, происходит сложная работа, идет подбор впечатлений в уме: путем апперцепции дополняются и видоизменяются те комбинаторные представления, которые мы привыкли называть *типами*. Покой здесь — необходимое условие: ажитация, позирование, развлечение, собственное активное участие в сцене — все это должно повредить поэтическому творчеству на первой его ступени.

Гончаров говорил, что типы давались ему почти *даром*. Не эту ли *невидную работу созерцания* называл он *даром*. Не оттого ли и писал он сравнительно редко и писать начал поздно, что не всегда была под рукой правильная обстановка. Не одна служба да развлечения мешали; молодость мешала, избыток сил мешал созерцанию, а значит, и творчеству.

Пойдем дальше.

Гончаров не любил слишком сильных впечатлений. Океан он честит и скучным, и соленым, *безобразным* и однообразным (VI, 98—99).

Вслед за ослепительной картиной жирной тропической природы, покидая Анжерский рейд, он говорит:

Прощайте, роскошные, влажные берега, дай бог никогда не возвращаться под ваши деревья, под жгучее небо и на болотистые пары! Довольно взглянуть один раз: жарко и как раз лихорадку схватишь (*VI, 319*).

У него совсем нет картин болезни: его поэзии, чуждой всего резкого, не знакомы ни жгучие страдания, ни резкие порывы. Он проходит без описания горячку Обломова, она приходится в промежутке между двумя частями романа. Болезнь Веры так легко разрешается благотворным по-

явлением бабушки. Но едва ли зато какой-нибудь русский романист так хорошо, так тонко обрисовал мнительность, эту болезнь воображения. Для Тита Никоновича мнительность стала почти содержанием жизни, и Обломов все носится с своим ожирением сердца. Печаль, эту болезнь души, Гончаров любит смягчать, чтоб она была ни жгучей, ни резкой: вспомните бедняка Козлова[27], у которого жена уехала, — он грустит, но живет надеждой, что неверная вернется. Резкие выходки в романах Гончарова очень редки. Обломова он допустил до одного сильного движения: на 500-й странице романа он дает пощечину негодяю Тарантьеву, который заслужил ее чуть ли не на 20-й. Самое патетическое место в «Обрыве» — энергичная расправа с Тычковым — не вполне удалось: слишком уж тяжелая выдвинута артиллерия, и бабушка проявляет чересчур много пафоса против грубого и зазнавшегося вора.

Вообще Гончаров избегает быстрых и резких оборотов дела. Тушин сломал свой хлыст заблаговременно и в объяснении поражает Марка более изящной сдержанностью (причем, однако, деревья трещат). Штольц и бабушка, как deus ex machina*, являются как раз вовремя: порядок водворяется сам собою, и разные негодяи прячутся по щелям.

Страдания в изображении Гончарова мало трогают. Когда в «Обрыве» Наташа умирает в чахотке, у читателя остается такое впечатление, что ей так и подобало умереть. Недаром сам поэт в своих признаниях характеризует ее следующими словами:

> ...это райская птица, которая только и могла жить в своем раю, под тропическим небом, под солнцем, без зим, без ветров, без хищных когтей[28] *(VIII, 252).*

Неужто Борис Павлович Райский виноват, что он не мог дать бедной девушке ни тропического неба, ни райских цветов? Страдания Татьяны Марковны Бережковой, когда она вдруг прониклась сознанием своего греха и неизбежности возмездия, — эти страдания сам Гончаров назвал признаком величия души.

Не знаю, то ли потому, что они обнаруживаются в несколько навуходоносоровской форме (бабушка без устали бродит по полям), то ли потому, что самый источник их нам неясен, но страдания эти не трогают. Это что-то вроде кровопускания.

Мучения Веры, — но они так воспитательны, даже благодетельны, она точно обновляется после пережитого горя. Стоит ли говорить о страданиях Адуева, о страданиях Райского оттого, что он не может покорить всех красивых женщин, перед которыми блещет, или о мучениях Ольги из-за того, что Обломов все еще не побывал в приказе и не написал в Обломовку. Два раза рисует Гончаров настоящую тоску — это в жене Адуева-дяди и в Ольге Штольц, — с этим подтачивающим живую душу чувством неудовлетворенности поэт так их и покидает: он не певец горя. Зато ни негодяи, ни дураки Гончарова не оскорбляют читателя. Первые посрамляются, вторые одурачиваются. Все эти Тарантьевы, Тычковы

---

* Бог из машины (*лат.*).

так покорно уползают в свои щели. Или сравните Полину Карповну Крицкую, ну хоть с гоголевской «дамой приятной во всех отношениях». Там чуется горечь от пустомыслия и пошлости жалкой сплетницы, Полина Карповна с ее «bonjour» и глупостью просто забавна. Недаром сам Райский говорит про нее: «она так карикатурна, что даже в роман не годится».

Во всей поэзии Гончарова нет мистического щекотания нервов, даже просто страшного ничего нет.

Вспомните «Вия», вспомните изящную психологию страха в тургеневском «Стучит». Ничего подобного у Гончарова. Тургенев пошел купаться и напугался на десятки лет. Гончаров свет объехал и потом ничего страшного не рассказал.

В поэзии Гончарова даже смерти как-то нет, точно в его благословенной Обломовке:

В последние пять лет из нескольких сот душ не умер никто, не то что насильственной, даже естественной смертью.

А если кто от старости или какой-нибудь застарелой болезни и почил вечным сном, то там долго после того не могли надивиться такому необыкновенному случаю.

Тургенев, Толстой посвятили смерти особые сочинения. У Толстого страх смерти повлиял на все мировоззрение. А вспомните рядом с этим, как умирает у Гончарова Обломов. Мы прочли о нем 600 страниц, мы не знаем человека в русской литературе так полно, так живо изображенного, а между тем его смерть действует на нас меньше, чем смерть дерева у Толстого или гибель локомотива в «La bête humaine» *. Когда-то Белинский сказал про Гончарова и его отношения к героиням: «он до тех пор с ней только и возится, пока она ему нужна»[29]. Так было и с Обломовым. Он умер, потому что кончился, потому что Гончаров исчерпал для нас всю его психологическую сущность, и он перестал быть нужным своему творцу.

Гончаров любил порядок, любил комфорт, все изящное, крепкое, красивое. Вспомните классическую характеристику англичан и их культуры во «Фрегате Паллада» или параллель между роскошью и комфортом. Комфорт был для Гончарова не только житейская, но художественная, творческая потребность: комфорт для него заключался в уравновешенности и красоте тех ближайших, присных впечатлений, которыми в значительной мере питалось его творчество.

Гончаров неизменный здравомысл и резонер. Сентиментализм ему чужд и смешон. Когда он писал свою первую повесть «Обыкновенную историю», адуевщина была для него уже пережитым явлением.

В Обломове он дал этому душевному худосочию следующую точно вычеканенную характеристику:

Пуще всего он бегал тех бледных, печальных дев, большею частью с черными глазами, в которых светятся «мучительные дни и неправедные ночи», дев, с неведо-

* «Человек-зверь»[30] (*фр.*).

мыми никому скорбями и радостями, у которых всегда есть что-то вверить, сказать, и когда надо сказать, они вздрагивают, заливаются внезапными слезами, потом вдруг обовьют шею друга руками, долго смотрят в глаза, потом на небо, говорят, что жизнь их обречена проклятью, иногда падают в обморок (*II, 72*).

Резонеров у Гончарова немало: Адуев-дядя, Аянов (в «Обрыве»), Штольц (в «Обломове»), бабушка (в «Обрыве»). Между резонерами есть только один вполне живой человек — это бабушка.

Резонерство Гончарова *чисто русское*, с юмором, с готовностью и над собой посмеяться, *консервативное, но без всякой деревянности*, напротив, сердечное, а главное, без тени *самолюбования*.

Такова бабушка — для нее все решается традицией, этим коллективным опытом веков, — она глубоко консервативна, но сердце ее полно любви к людям, и это мешает иногда последовательности в ее суждениях и поступках. У нее нет дерзкой самонадеянности резонеров деревянных, нет и их упорства: когда она признает, что Борюшка прав, она становится на его сторону, хотя он и порченый. Когда ее мудрость оказывается слаба перед непонятным для нее явлением Вериного падения, она попросту, по-человечески горюет, склонив седую голову перед новой и мудреной напастью.

II

В числе терминов, усвоенных критикой, чуть ли не самый ходячий — это слово *тип*. Школьная наука со своими грубыми приемами особенно излюбила этот термин. Тип скупца — Плюшкин, тип ленивца — Обломов, тип лгуна — Ноздрев. Ярлыки приклеиваются на тонкие художественные работы, и они сдаются на рынок. Там по ярлыкам узнает их каждый мальчишка... Вот фат, вот демоническая натура и т. п. рыночные характеристики. На этих ярлыках строятся и разыгрываются бесконечные вариации. То мысль критика, прицепившись к черте, грубо бросающейся в глаза поверхностному наблюдателю, начертывает характеристику человека, исходя из ярлыка, на нем выставленного. То актер шаржирует изображение, опять-таки исходя из основной типической черты. (Давно ли перестали быть карикатурами и «Ревизор» и «Горе от ума»?) То шаржирует тип романист-подражатель.

Художественный тип есть очень сложная вещь.

Прежде всего мы различаем в нем две стороны: 1) это комбинаторное представление из целого ряда однородных впечатлений: чем разнороднее те группы, тем богаче галерея типов; чем больше впечатлений слагается в один тип, тем сам он богаче; 2) в художественный тип входит душа поэта многочисленными своими функциями, — в тип врастают мысли, чувства, желания, стремления, идеалы поэта. Таким образом, элементы бессознательные, пассивные сплетаются с активными и дают тонкую сеть, представляющую для нас столько сходства с живыми тканями природы.

Мы как бы смотрим в соединенные трубки стереоскопа на два изображения на плоскости, и душа создает иллюзию трех измерений. В типе часто преобладает та или другая сторона. Вот, например, типы Островского, Потехина[31], Глеба Успенского: какой-нибудь Тит Титыч Брусков[32], в нем вы чувствуете преобладание пассивного, материального, эпического элемента над лирическим, сознательным. Возьмите рядом Печорина — это тип чисто лирический, его материальное содержание, бытовое, национальное легко исчерпывается.

В типах Гончарова эпическая и лирическая сторона, обе богаты, но *первая преобладает*.

Разбор художественных типов Гончарова особенно труден по двум причинам: 1) лиризм свой Гончаров по возможности сглаживает; 2) он скуп на изображение душевных состояний и описывает чаще всего то, что можно увидеть и услышать.

Как в лирике поэта мы ищем центра, преобладающего мотива, так в романическом творчестве среди массы типических изображений мы ищем типа центрального. У большей части крупных поэтов есть такие *типы-ключи*: они выясняют нам многое в мировоззрении автора, в них частично заключаются элементы других типов того же поэта. У Гоголя таким типом-ключом был Чичиков, у Достоевского — Раскольников и Иван Карамазов, у Толстого — Левин, у Тургенева — Рудин и Павел Кирсанов. Тут дело не в автобиографических элементах, конечно, а в интенсивности душевной работы, отразившейся в данном образе.

У Гончарова был один такой тип — *Обломов*.

Обломов служит нам ключом и к Райскому, и к бабушке, и к Марфиньке, и к Захару.

В Обломове поэт открыл нам свою связь с родиной и со вчерашним днем, здесь и грезы будущего, и горечь самосознания, и радость бытия, и поэзия, и проза жизни; здесь душа Гончарова в ее личных, национальных и мировых элементах.

«Школа пушкинско-гоголевская продолжается доселе, и все мы беллетристы, — говорит Гончаров, — только разрабатываем завещанный ими материал»[33] (8, 217).

«От Гоголя и Пушкина еще недалеко уйдешь в литературе»[34], — говорит он в другом месте.

Но как своего учителя называет он одного Пушкина. «Гоголь, — говорит он, — на меня повлиял гораздо позже и меньше: я уже писал сам, когда Гоголь еще не закончил своего поприща» (218).

Нет повода теперь, по поводу Обломова, входить в рассмотрение степени и формы пушкинского влияния. Но нам вполне понятно, отчего Гончаров отобщал от себя Гоголя. Мы уже знаем, как чуждался Гончаров лиризма, а у Гоголя лиризм проник во все фибры его поэтического существа и мало-помалу отравил его творчество: оно оказалось слишком слабо, чтоб создать поэтические олицетворения для всех волновавших поэта чувств и мыслей. Лиризм, который придал столько неотразимого обаяния «Запискам сумасшедшего», «Шинели», уже нарушил художест-

венность творчества во 2-й части «Мертвых душ», где Гоголь творил людей, так сказать, лирически, и, наконец, он же вызвал ослабевший и померкший ряд туманных, риторических и горделиво фарисейских сочинений, в виде его знаменитой «Переписки с друзьями».

Гончаров не переживал тяжелой полосы гоголевского самообнажения и самобичевания, он не терял ни любви к людям, ни веры в людей, как Гоголь. В жизни его были крепкие устои и из них главным была любовь к жизни и вера в медленный, но прочный прогресс. Эти коренные различия в обстановке творчества обусловили в Гончарове отобщение от Гоголя. Но уйти от него в материальной, эпической стороне своих типов он, конечно, не мог.

Крупные поэтические произведения окрашивают явления жизни на большом пространстве.

Для Гоголя крепостная Россия была населена еще Простаковыми и Скотиниными, для Гончарова ее населяли уже Коробочки, Собакевичи, Маниловы. Наблюдения Гончарова невольно располагались в душе по определенным, поставленным Гоголем, типам. Гоголь дал прототип Обломовки в усадьбе Товстогубов. Он неоднократно изображал и мягкую, ленивую натуру, выросшую на жирной крепостнической почве: Манилов, Тентетников, Платонов. Корни Обломова сюда, по-видимому, и уходят. Впрочем, из этих трех фигур законченная и художественная одна — Манилов; Тентетников и Платонов — это только эскизы, и потому сравнивать их с Обломовым совсем неправильно. Кроме того, в Тентетникове и Платонове преобладающая черта — это вечная скука, недовольство, чуждые Обломову. Обломов, несомненно, и гораздо умнее Манилова, и совершенно лишен той восторженности и слащавости, которые в Манилове преобладают.

Не раз, и помимо «Мертвых душ», Гоголь предвосхищал обломовщину: например, мимоходом в анекдоте о Кифе Мокиевиче [35], бесплодном и праздном резонере. Я даже думаю, что добролюбовский этюд «Что такое обломовщина?» во многих своих чертах гораздо более примыкает к этому гоголевскому эпизоду, чем к гончаровскому роману.

Напоминает Обломова своею нерешительностью, домоседством и Подколесин, тут же кстати и неугомонный друг, как у Обломова, и проект женитьбы. Но все помянутые гоголевские типы только намекают на гончаровского героя.

Содержание самого типа Обломова богаче гоголевских прототипов, и от этого он гораздо более похож на настоящего человека, чем каждый из них: все резкости сглажены в Обломове, ни одна черта не выдается грубо, так чтоб выделялись другие.

Что он: обжора? ленивец? неженка? созерцатель? резонер? Нет. он Обломов, результат долгого накопления разнородных впечатлений, мыслей, чувств, симпатий, сомнений и самоупреков.

Тридцать лет тому назад критик видел в Обломове открыто и беспощадно поставленный вопрос о русской косности и пассивности. Добролюбов смотрел с высоты, и для него уничтожалась разница не только между

Обломовым и Тентетниковым, но и между Обломовым и Онегиным; для него Обломов был разоблаченный Печорин или Бельтов, Рудин, низведенный с пьедестала.

Через 30 лет, в наши дни, критик «Русской Мысли» назвал Обломова просто уродом, индивидуальным болезненным явлением, которое может быть во все времена, и потому ни характерности, ни тем менее общественного значения не имеет[36].

Нам решительно нечего делать ни с тем, ни с другим мнением; я привел их здесь только, чтоб показать, как мало затронут ими художественный образ Обломова и как противоречивы могут быть суждения, если люди говорят не о предмете, а по поводу предмета. Да простит мне тень Добролюбова, что я поставил рядом с упоминанием о нем отзыв М. А. Протопопова.

* * *

Я не думаю, чтобы стоило останавливаться на вопросе, какой тип Обломов. Отрицательный или положительный? Этот вопрос вообще относится к числу школьно-рыночных. А что, Афанасий Иванович Товстогуб — отрицательный или положительный тип? А мистер Пиквик? Мне кажется, что самый естественный путь в каждом разборе типа начинать с разбора своих впечатлений, по возможности их углубив.

Я много раз читал Обломова, и чем больше вчитывался в него, тем сам Обломов становился мне симпатичнее.

Автор, по-моему, изображал человека ему симпатичного, и в этом основание впечатления. Затем, чем больше вчитываешься в Обломова, тем меньше раздражает и возмущает в нем любовь к дивану и к халату. Передаю свои впечатления только, но думаю, что они зависят от любви самого автора к покою и созерцанию и от его несравненного уменья опоэтизировать самую простую и неприглядную вещь.

Под действием основных впечатлений, мало-помалу представился мне образ Обломова приблизительно в таком виде.

Илья Ильич Обломов не обсевок в поле. Это человек породистый: он красив и чистоплотен, у него мягкие манеры и немножко тягучая речь. Он умен, но не цепким, хищным, практическим умом, а скорее тонким, мысль его склонна к расплывчатости.

Хитрости в нем нет, еще менее расчетливости. Если он начинает хитрить, у него это выходит неловко. Лгать он не умеет или лжет наивно.

В нем ни жадности, ни распутства, ни жестокости: с сердцем более нежным, чем страстным, он получил от ряда рабовладельческих поколений здоровую, чистую и спокойно текущую кровь — источник душевного целомудрия. Обломов эгоист. Не то, чтобы он никого не любил, — вспомните эту жаркую слезу, когда во сне вспомнилась мать, он любил Штольца, любил Ольгу, но он эгоист по наивному убеждению, что он человек особой породы и на него должны работать принадлежащие ему люди. Люди должны его беречь, уважать, любить и все за него делать;

это право его рождения, которое он наивно смешивает с правом личности. Вспомните разговор с Захаром и упреки за то, что тот сравнил его с «другими».

Он никогда не представляет себе свое счастье основанным на несчастье других; но он не стал бы работать ни для своего, ни для чужого благосостояния. Работа в человеке, который может лежать, представляется ему проявлением алчности или суетливости, одинаково ему противных. К людям он нетребователен и терпим донельзя, оптимист. Обломов любит свой привычный угол, не терпит стеснения и суеты, он не любит движения и особо резких наплывов жизни извне, пусть вокруг и разговаривают, спорят даже, только чтоб от него не требовали ни споров, ни разговоров. Он любит спать, любит хорошо поесть, хотя не терпит жадности, любит угостить, а сам в гости ходить не любит.

Обломов, может быть, и даровит, никто этого не знает, и сам он тоже, но он, наверное, умен. Еще ребенком обнаруживал он живость ума, который усыпляли сказками, вековой мудростью и мучной пищей.

Университетская наука не менее обломовских пирогов усыпляла любознательность; служба своей центростремительной силой отняла у него любимый и родной угол, бросила куда-то на Гороховую и взамен предоставила разговоры о производствах и орденах; на службу Обломов раньше смотрел с наивными ожиданиями, потом робко, наконец равнодушно. Не прельщаясь ни фортуной, ни карьерой, он залег в берлогу.

Отчего его пассивность не производит на нас ни впечатления горечи, ни впечатления стыда?

Посмотрите, что противопоставляется обломовской лени: карьера, светская суета, мелкое сутяжничество или культурно-коммерческая деятельность Штольца. Не чувствуется ли в обломовском халате и диване отрицание всех этих попыток разрешить вопрос о жизни. Отойдем на минутку, раз мы заговорили об обломовской лени и непрактичности, к практичным и энергичным людям в гончаровских же романах.

Вот Адуев-дядя и вот Штольц.

Адуев-дядя — это еще первое издание и с опечатками. Он трезв, интенциозен до крайности, речист, но не особенно умен, только оборотист и удачлив, а потому и крайне самоуверен. Колесницу его, адуевского, счастья везут две лошади: фортуна и карьера, а все эти искусства, знания, красота личной жизни, дружба и любовь ютятся где-то на козлах, на запятках — в самой колеснице одна его адуевская особа.

Дядя Адуев раз проврался и был уличен молодой женой в хвастовстве.

Но ничего подобного не может случиться со Штольцем: Штольц человек патентованный и снабжен всеми орудиями цивилизации, от Рандалевской бороны до сонаты Бетховена, знает все науки, видел все страны: он всеобъемлющ, одной рукой он упекает Пшеницынского братца, другой подает Обломову историю изобретений и откровений; ноги его в это время бегают на коньках для транспирации; язык побеждает Ольгу, а <ум> занят невинными доходными предприятиями.

Уж, конечно, не в этих людях поэтическая правда Гончарова видела идеал.

Эти гуттаперчевые человечки, несмотря на все фабрики и сонаты, капиталы, общее уважение и патенты на мудрость, не могут дать счастье простому женскому сердцу.

И Гончаров в неясном или безмолвном упреке их жен произносит приговор над своими мещанскими героями.

Может быть, Адуев-дядя и Штольц были некоторой душевной болью самого Гончарова.

В них отразились вожделения узкого филистерства, которым заплатил дань наш поэт: он переживал их в департаментах, в чиновничьих кругах, в заботе об устройстве своего одинокого угла, в погоне за обеспечением, за комфортом, в некоторой черствости, пожалуй, старого и хозяйственного холостяка.

Но вернемся к Обломову.

Обломова любят. Он умеет внушить любовь, даже обожание в Агафье Матвеевне. Припомните конец романа и воспоминание о нем Захара. Он, этот слабый, капризный, неумелый и изнеженный человек, требующий ухода, — он мог дать счастье людям, потому что сам имел сердце.

Обломов не дает нам впечатления пошлости. В нем нет самодовольства, этого главного признака пошлости. Он смутится в постороннем обществе, наделает глупостей, неловко солжет даже; но не будет ломаться, ни позировать. В самом деле, отчего его жизнь, такая пустая, не дает впечатления пошлости? Посмотрите, в чем его опасения: в мнительности, в страхе, что кто-нибудь нарушит его покой; радости — в хорошем обеде, в довольных лицах вокруг, в тишине, порой — в поэтической мечте.

А назовете ли вы его сибаритом, ленивцем, обжорой? Нет и нет. Разве он поступится чем-нибудь из своего обломовского, чтоб кусок у него был послаще или постель помягче? Везде он один и тот же Обломов: в гостиной Ильинских с бароном и в своем старом халате с Алексеевым, трюфели ли он ест или яичницу на заплатанной скатерти.

Отнимите у Обломова средства, он все же не будет ни работать, ни льстить; в нем останется то же веками выработавшееся ленивое, но упорное сознание своего достоинства. Может быть, с жалобами, капризами, может быть, с пристрастием к рюмочке, но, наверное, без алчности и без зависимости, с мягкими приемами и великодушием прирожденного Обломова.

В Обломове есть крепко сидящее сознание независимости — никто и ничто не вырвет его из угла: ни жадность, ни тщеславие, ни даже любовь. Каков ни есть, а все же здесь наш русский home *.

Обломов консерватор: нет в нем заскорузлости суеверий, нет крепостнической программы, вообще никакой программы, но он консерватор всем складом, инстинктами и устоями. Вчерашний день он и помнит и любит; знает он, что завтрашний день будет лучше, робко, пожалуй,

* Дом (*англ.*).

о нем мечтает, но иногда даже в воображении жмурится и ежится от этого блеска и шума завтрашнего дня. В Ольге ему все пленительно: тяжела любовная игра и маленькие обманы, и вся та, хоть и скромная, эмансипированность, для которой в его сердце просто нет клапанов. Обломов живет медленным, историческим ростом.

Остановимся на одну минуту на романе Обломова с Ольгой.

Еще до начала романа Обломов в разговоре со Штольцем указывает, что ему нельзя жениться: он беден; потом это соображение несомненно тоже в нем говорит; может быть, оно в значительной мере и содействует разрыву. Какое мещанское, мелкое соображение, не правда ли? А посмотрите, как в своих воспоминаниях Гончаров освещает тот же мотив.

Помните вы эту симпатичную фигуру Якубова, его крестного отца, образчик провинциального джентльмена 20-х и 30-х годов, тип, который просмотрели наши старые поэты.

Гончаров рассказывает про Якубова следующее:

Он влюбился в одну молодую, красивую собою графиню. Об этом он мне рассказал уже после, когда я пришел в возраст, но не сказал, разделяла ли она его склонность. Он говорит только, что у него явился соперник, некто богатый, молодой помещик Ростин. Якубов стушевался, уступил.

— Отчего же вы не искали руки ее? — спросил я, недовольный такой прозаической развязкой.

— Оттого, мой друг, что он мог устроить ее судьбу лучше, нежели я. У меня каких-нибудь триста душонок, а у него две тысячи. Так и вышло. Я сам желал этого. Оба они счастливы, и слава богу! — он подавлял легкий вздох (*IX, 64*).

Позже Якубов говорил с ней и о ней не иначе, как с нежной почтительностью, и был искренним другом ее мужа и всей семьи (65).

Вернемся к Обломову.

Перед 35-летним человеком в первый раз мелькнули в жизни контуры и краски его идеала, в первый раз он почувствовал в душе божественную музыку страсти; эта поздняя весна в сердце у человека с поседевшими волосами, с ожиревшим сердцем и вечными ячменями, тут есть что-то и трогательное, и комичное. Обломов душой целомудренный юноша, а в привычках старик. С робкой нежностью бережет он свой идеал, но для него достижение идеала вовсе не цель жизни, для него это любимая мечта; борьба, усилия, суета в погоне за идеалом разрушают мечту, оскорбляют идеал Обломова, — оттого его роман носит разрушение в самом корне.

В своих романических приключениях Обломов жалок; жалостно в нем это чередование юного задора со старческим утомлением. Но весь роман с его стороны со всеми блестками поэзии и густым слоем прозы, весь от первого признания — «я чувствую не музыку, а любовь» — и до горячки в развязке проникнут какою-то трогательной искренностью и чистотой чувства.

Ольга — это одна из русских миссионерок.

Долгое рабство русских заключенниц, материнство с болезнями, но

без радости и в виде единственного утешения церковь — вот на такой почве выросли русские Елены, Лизы, Марианны[37]: их девиз — пострадать, послужить, пожертвовать собой!..

Ольга миссионерка умеренная, уравновешенная. В ней не желание пострадать, а чувство долга. Для нее любовь есть жизнь, а жизнь есть долг.

Миссия у нее скромная — разбудить спящую душу. Влюбилась она не в Обломова, а в свою мечту.

Робкий и нежный Обломов, который относился к ней так послушно и так стыдливо, любил ее так просто, был лишь удобным объектом для ее девической мечты и игры в любовь.

Но Ольга — девушка с большим запасом здравого смысла, самостоятельности и воли, главное. Обломов первый, конечно, понимает химеричность их романа, но она первая его разрывает.

Один критик зло посмеялся и над Ольгой, и над концом романа: хороша, мол, любовь, которая лопнула, как мыльный пузырь, оттого, что ленивый жених не собрался в приказ.

Мне конец этот представляется весьма естественным. Гармония романа кончилась давно, да она, может, и мелькнула всего на два мгновения в Casta diva *, в сиреневой ветке; оба, и Ольга и Обломов, переживают сложную, внутреннюю жизнь, но уже совершенно независимо друг от друга; в совместных отношениях идет скучная проза, когда Обломова посылают то за двойными звездами, то за театральными билетами, и он, кряхтя, несет иго романа.

Нужен был какой-нибудь вздор, чтобы оборвать эти совсем утончившиеся нити.

На этом мы и покончим нашу характеристику Обломова, неполную и бледную, конечно, но едва ли погрешившую перед поэтом в искажении его поэтического миросозерцания, его идеалов и отношения к людям, а ведь этого прежде всего и надо требовать от критика, если он не хочет заслонять поэта от тех людей, которым он о поэте говорит.

А. Н. МАЙКОВ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЕГО ПОЭЗИИ

Результаты пятидесяти пяти лет поэтической деятельности Аполлона Николаевича Майкова[1] были тщательно просмотрены, классифицированы и профильтрованы самим поэтом в 1893 г., в шестом издании его сочинений[2] Их набралось на три небольших, но компактных тома, что составляет в сумме около 1500 страниц малого формата, причем я не считаю

* Чистой богине[38] (*итал.*).

рассказов по русской истории [3], как стоящих особо. Издание, где поэт является собственным редактором и критиком, имеет свои преимущества, но и свои отрицательные стороны: для чтения и беглого обзора поэтической деятельности писателя отполированные страницы самоиздания — находка; но критику нечего делать с этими распланированными и очищенными волюмами последней даты: он охотно променял бы их на старые тетрадки да связку-другую пожелтевших писем. Если это применимо к поэту вообще, то к Майкову особенно, так как он был сдержанный и скупой лирик, а поэзия его носила тот экстенсивный и отвлеченный характер, который отобщал ее и от обстановки, и от индивидуальности поэта. Притом Майков почти не дал нам даже примечаний к своим стихам [4], у него нет ни общего предисловия, ни введения (кроме частного к «Двум мирам», да к переводам), ни отрывков из писем при посылке или посвящении стихов, и, перечитывая его томы, где, кроме нескольких объяснений к переводам, весьма объективных и сжатых, редактор отметил только даты произведений, невольно вздохнешь о том, что у нас еще не в моде давать комментарии к своим произведениям, как у итальянцев (например, Леопарди, Кардуччи) [5].

Да позволено мне будет начать мою сегодняшнюю памятку [1*] по нашем классическом поэте выражением искреннего желания, чтобы деятели русской литературы озаботились заблаговременно собиранием материалов для объективного, критического издания творений А. Н. Майкова: нравственно-поэтические облики таких людей, как он, не должны теряться для истории нашего просвещения и истории всемирной поэзии, а без критического издания его творчество и поэтическая индивидуальность останутся закрытыми для всестороннего исследования и истолкования. Нужны варианты, черновики, письма.

Шестой и седьмой томы тихонравовского издания Гоголя были, вероятно, приняты большой публикой с некоторым недоумением [7]; между тем для историка и критика это истинный клад, а груз, подъятый покойным Тихонравовым и господином Шенроком, является в их глазах именно той драгоценной глыбой мрамора, из которой когда-нибудь поставят Гоголю настоящий памятник.

I

Первое, что невольно отмечается в поэзии Майкова, это необычайная бодрость его таланта и свежесть, прочность его поэзии: те олимпийцы и герои древности, с которыми поэт подружился еще в детстве, «средь пыльных мраморов потемкинских палат» [8], должно быть, поделились с ним своей вечной молодостью. Не удивительно ли, например, читать строки, которые пишет поэт в год золотой свадьбы с Музой [9]:

Твой главный труд — еще он впереди:
К нему еще ты только копишь силы!

[1*] Первая глава была читана в заседании Неофилологического общества [6].

Он облачком чуть светит заревым,
И все затмит, все радости былые:
Он впереди — Святой Иерусалим,
То все была — еще Антиохия!

Если часть этой бодрости таланта, вероятно, следует приписать спокойно прожитой и счастливо сложившейся жизни, то другая, несомненно, покоилась на коренных свойствах его натуры и вдохновения. Это была одна из тех редких гармонических натур, для которых искание и воплощение красоты является делом естественным и безболезненным, потому что природа вложила красоту и в самые души их. Созерцательно-рассудочные, эти люди не нуждаются для своего творчества ни в сильных внешних возбудителях, ни в похвале, ни в борьбе, ни даже в постоянном притоке свежих впечатлений; шум жизни, напротив, бременит их, стесняет их фантазию, потому что запас их впечатлений держится и фильтруется долго и художественные образы складываются неприметно, медленно, точно растут из почвы. Мысли этих поэтов-созерцателей ясны, выражения просты и как бы отчеканены, образы скульптурны. Таков был у нас Крылов, таков был и учитель Майкова Гончаров [10], таков был и сам Майков.

Гончаров превосходно обрисовал нам два раза — в детстве Райского и в беллетристе Скудельникове [11] — этого снаружи пассивного и бесстрастного художника-созерцателя. На то же свойство в своей художественной натуре неоднократно указывал и Майков, например, в стихотворении «Ах, чудное небо, ей-богу, над этим классическим Римом!» («Очерки Рима» [12], III, 1844), в пьесе «Болото» 1856 г. и особенно «Мечтания» (XXII, «На воле»).

Я одиночества не знаю на земле,
Забившись на диван, сижу; воспоминанья
Встают передо мной; слагаются из них
В волшебном очерке чудесные созданья,
И люди движутся, и глубже каждый миг
Я вижу души их, достоинства их мерю,
И так уж, наконец, в присутствие их верю,
Что даже, кажется, их видит черный кот,
Который, поместясь на стол, под образами,
Подымет морду вдруг и желтыми глазами
По темной комнате, мурлыча, поведет...
(1855).

Но самым характерным стихотворением в этой области является посвященное Е. П. М. и написанное еще в 1842 г. Здесь Майков разграничивает случайное накопление внешних образов и их вторичное, отраженное появление в ночной мечте поэта.

Виденья милые, пестреют и живут,
И движутся, и я приветствую их тени,

И узнаю леса и дальних гор ступени,
И озеро. . .[14]

Только прошедши чрез горнило фантазии, впечатления природы могут сделаться достоянием поэтического творчества.

В природе Майков ценил более всего, кажется, пейзаж, т. е. его фантазия всего охотнее воспроизводила из впечатлений природы именно те, которые гармонически складываются в пейзаж — у него были вкусы и склонности живописца[15] и отчасти идиллика.

В стихотворении «Болото» (1856) сам он указывает на два периода своего увлечения картинами природы: сначала его пленяли горы, белый камень вилл, обвитый зеленью, серебро водопада при луне, с годами он полюбил простой и бедный русский пейзаж, так превосходно обрисованный им в начале стихотворения «Болото», в классической «Рыбной ловле» (1855) и «Пейзаже» (1853).

Но, вообще, картины природы, сами по себе, не преобладали в его творчестве: природа, и особенно знакомая, мирная, не пугающая неожиданными эффектами и не подавляющая своей грандиозностью, должна была своим мягким привычным колоритом давать для его творчества известную музыкальность настроения. При этом как знаток красок Майков особенно любил изображать солнечный день, и солнце играет в его картинах и метафорах, особенно в последний период творчества, в старости, очень видную роль. Открытые солнечные морские пейзажи он любил, по-видимому, больше закрытых, лесных. Мы находим в его поэзии Айвазовского и не находим Шишкина. В лирике Майкова можно отметить длинный ряд пьес, которые исчерпываются «моментами»[16] и сближаются в этом отношении с живописью и отчасти скульптурой, особенно рельефом. Я насчитал таких пьес 33, не считая отрывков из поэм. Таковы «Картина вечера» (1838), «Вакханка» (1841), «Горы» (1841), «Барельеф» (1842), «Вертоград» (1841), «Ах, чудное небо. . .» (1844), «На дальнем севере моем» (1844), «Розы» (1857), «Пери» (1857), «Претор» (1857), «Весна» (1857), «Весна» (1854), «Поле зыблется цветами» (1857), «Журавли» (1855), «Пейзаж» (1853), «Альпийские ледники» (1859)[17], «Альпийская дорога» (1859)[18], «Все серебряное небо» (1859)[19], «Рассвет» (1863), «Сидели старцы Илиона» (1869), «Из испанской антологии» (1, 4, 5, 6) (1879)[20], «Из турецкой антологии» 1, 2 (?)[21], из «Крымских сонетов» Мицкевича: «Алушта днем» (1869), «Лилия» Гейне (1857), «Чайльд-Гарольд» (1857), «Здесь место есть. (1867)[22], «Мертвая зыбь» (1887), «Над необъятною пустыней Океана» (1885), «Денница» (1874), «У Мраморного моря», «Румяный парус»[23].

Рисовать Майков вообще любил, и нередко картина, назойливо возникавшая в его воображении, по ассоциации подобия смягчала у него горечь живописуемого чувства.

Так, в стихотворении, обращенном к великому князю Константину Константиновичу, горечь сознания своей старости у поэта сглаживается нарисованной им по этому поводу картиной новых побегов на месте вы-

рубленного старого леса. Или в красивом стихотворении 1871 г. где поэт говорит о женщине, давно потерявшей ребенка и у которой радость все еще вызывает только слезы, он успокаивает свое взволнованное чувство следующей прекрасной картиной:

Луч даже радости над пасмурным челом
Нежданно слезы лишь на очи вызывает...
Так хмурой осенью стоит недвижен лес,
И медленно туман на листья оседает;
Прорвется ль луч с яснеющих небес,
Игривый ветерок вспорхнет, его встречая,
Но с улыбнувшихся древес
Вдруг капли крупные посыплются, блистая [24].

Я уже указывал на то, что Майков был мастером красок. При изучении эстетической стороны поэзии довольно любопытно порою остановить внимание на сочетании красок в поэтических изображениях. Это мало наблюдавшийся, но весьма распространенный поэтический прием. Такими сочетаниями из наших поэтов не был особенно богат вообще мало красочный Пушкин:

Грудь белая под желтым жемчугом
Румянилась и тихо трепетала [25].

и очень богат поэт гор и туч Лермонтов:

С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье [26].

О красках у Лермонтова мне пришлось довольно много говорить в очерке «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» [27] Но особенными мастерами в этой области явились новые французские поэты, с Бодлером и Верленом во главе, — вообще их заслугой надолго останется, кроме обогащения языка, повышение нашей эстетической чувствительности и увеличение шкалы наших художественных ощущений.

Майков, начиная со своих первых опытов, любил сочетания красок и остался верным этой любви до последних лет творчества.

Его ранний «Сон» (1839) представляет две группы сочетаний: сначала желтого, синего и белого, а затем золотого, темно-красного и палевого, а в пьесе «Мертвая зыбь», написанной в 1887 г., мы находим следующее сложное сочетание цветов:

Волны в *свинцовом* море бегут, обгоняя друг друга.
Хвастаясь друг перед другом трофеями битвы, клочьями *синего* неба.
Золотом и *серебром* отступающих туч, *алой зари* лоскутами.

Отмечу еще несколько красивых сочетаний:

1) Янтарный, кровавый и серебряный с пурпуровым отливом (1841) [28].

2) Черный с синим (1841), черный с розовым[29] (1839).
3) Воздушный пурпур, розы и золото[30] (1839).
4) Белый на белом[31] (сравни лермонтовское «Чернея на черной скале»)[32].
5) Лиловый, оранжевый и бледно-синий[33] (1844).
6) Коралл, опал и золото[34] (1841).
7) Палевый[35], алый и белый[36] («Неаполитанский альбом» 1858—1859).
8) Лазурный и розовый[37] (1890).
9) Лазурный и красный (1857).
10) Серебряный и серебряный[38] (1858).
11) Рдяный, золотой, жемчужный, опаловый, синий[39] (1841).

Есть у Майкова стихотворения, основанные исключительно на сочетании красок, например:

Румяный парус там стоит,
Чтó чайка на волнах ленивых,
И отблеск розовый бежит
На их лазурных переливах[40]...
(1887)

Весь эффект его «Грозы» (1887) тоже в сочетании красок:

...Как бы в испуге, тени
Бегут по золотым хлебам,
Промчался вихрь — пять-шесть мгновений, —
И, в встречу солнечным лучам,

Встают с серебряным карнизом
Чрез все полнеба ворота,
И там, за занавесом сизым,
Сквозят и блеск, и темнота.

Вдруг, словно скатерть парчевую
Поспешно сдернул кто с полей,
И тьма за ней в погоню злую,
И все свирепей, и быстрей.

Все приведенные в этих сочетаниях краски — воздушные; между невоздушными я отметил у Майкова меньше сочетаний: *черный с желтым*[41] (кот и его глаза) (1855), *черный с жемчужным и розовым*[42] (волосы и розы), *пестрый* (лес), *румяный* (клен), *зеленый* (ельник), *желтый* (осинник), *красный* (мухомор)[43] (1853), *зеленый* (пруд), *сочная бирюза* (незабудка), *белая* (бабочка), *голубая* (стрекоза)[44] (1856).

Из двух соседних искусств на нашего поэта живопись производила, повидимому, несравненно более сильное впечатление, чем музыка.

Его «первая акварель»[45] Айвазовскому написана с неподдельным и искренним одушевлением. Интересна самая форма пьесы: это поразительно

легко и красиво построенный условный период в 15 строк. Кажется, что стихотворение прямо вылилось из души. А вслед за этой акварелью Майков написал еще 14 (1885—1890). Рядом с этим музыкальные впечатления у нашего поэта как-то не выходили из-под пера.

Его длинная «Импровизация» 1856 г. (на целых трех страницах и в шестистопных ямбах) состоит из передачи всевозможных музыкальных впечатлений, но при этом совершенно лишена единства и стройности.

Вообще, мне кажется, что Майков был слишком пластичен, слишком отчетлив и чужд символизма для передачи смутных эмоций музыки. Оттого-то в его импровизации есть, по-видимому, все формы эстетических волнений: и ужас, и нежность, и страсть, и моление, но в ней нет именно того особого музыкального колорита, который был так дивно и так сжато передан графом Ал. Толстым в известном, и пока чуть ли не единственном, перле нашей символической поэзии:

Он водил по струнам, упадали
Волоса на безумные очи[46].

Другое стихотворение Майкова, передающее нам его музыкальный восторг, написано на юбилей Рубинштейна[47] В нем больше стройности: поэту чудится в звуках рояля борьба двух исконно враждебных сил; но и здесь он только подставляет под поразившие его созвучия более близкий ему мир света, как будто музыку можно исчерпать образом, колоритом и даже движением. Лучше удалась Майкову передача голосов природы в красивой пьесе «Звуки ночи», написанной излюбленным майковским размером, торжественным александрийским стихом; но и здесь некоторые уподобления кажутся нам неестественными, например:

С разливов хоры жаб несутся, как глухие
Органа дальнего аккорды басовые

и

В их металлическом сиянье и движенье
Мне чувствуется *гул* их вечного теченья.

Как совместилось у Майкова представление о музыке сфер с *гулом* от движения звезд: не есть ли *гул* отдаленная от нас смесь разнородных и неслаженных звуков, вполне чуждая музыкальности? Не лексическая ли здесь ошибка?

Скульптура отразилась у Майкова в целом ряде стихотворений. Таковы его ранние «Горы» (1841): он называет этим именем облака и сравнивает их с недоконченными мечтами и думами Зодчего природы[48]. Таков «Барельеф» (1842), «Мраморный фавн» (1841), «После посещения Ватиканского музея» (1845), «Анакреон скульптору» (1853) и «Мариэтта» (1886), а в стихотворении 1890 г. у него поэт

Отольет и отчеканит
В медном образе — мечту![49]

Большая часть поэтов выбирает себе какой-нибудь вид общения с природой, род спорта. Поэты будущего, может быть, окажутся велосипедистами или аэронавтами. Байрон был пловец, Гете — конькобежец, Лермонтов — наездник; больше всего между поэтами, по крайней мере нашими, было охотников: Тургенев, Толстые, Некрасов, Языков, Фет; Майков был страстным удильщиком, и это занятие, кажется, удивительно гармонировало с его созерцательной натурой и любовью к тишине солнечного дня, которая так ясно отразилась в его поэзии.

Преобладание живописных элементов его поэзии над музыкальными и, может быть, вообще зрительных восприятий над слуховыми сказалось у него, как у Гончарова, ясностью и отчетливостью изображения и выражения, нелюбовью ко всему искусственному, вычурному, расплывчатому, недосказанному и, наконец, слабой наклонностью к мистицизму. Язык Майкова выразителен и прост, несмотря на привычно торжественный тон его лирики. Манерность речи он ненавидел не менее вульгарности, и у него нигде нет искусственной опрощенности и пониженности слога. Стиль Майкова по справедливости заслуживает особого исследования. Но здесь мне приходится ограничиться лишь весьма немногими и беглыми замечаниями. Сила майковской речи заключалась в ее естественном синтаксическом сложении[2*] и в живописных элементах, причем он славился особенно эпитетами, а также искусным подбором и составлением сложных слов.

Вот ряд примеров:

Для сложных слов:

орел *широкобежный*[50]; *темноцветные* маки[51]; плод сладко-сочный[52]; грот темно-пустынный[53]; над чашей сереброзвонкой[54]; *золотовласые* наяды[55]; Силен румянорожий[56]; на брегу зелено-теплых вод[57]; Апеннин. верхи снеговенчанны, с чернокудрявой, смуглой головой[58]; лилово-серебристые горы, бред твой сквозьсонный[59]; со смугло-палевым классическим лицом[60]; в многомятежном море зла[61]; голу́бок среброкрылых[62]; самоуслада; миродержавная забота[63]; быстробежный и т. д.

Согласитесь, что ни одного из этих слов или словосочетаний нельзя назвать натянутым и неудачным.

Для эпитетов:

янтарный мед[64] (1839); *золотые* акации[65] (1839); *внимательная* мечта («Импровизация») (1856); *мохнатая* ель, мшистая ель (1856), благодатный дождик, *золотая* буря[66] (1856); *голубые* бездны полны[67] (1857); незабудок *сочных* бирюза (I, 255)[68]; в густой лазури[69] (1870); *огненный* куст настурций[70]; грудой *кудрявых* груздей[71] (1856).

Замечательно сравнение:

А красных мухоморов ряд,
Что карлы сказочные спят...

Неологизмов у Майкова вообще мало (*сквозистый*[73], *трелится*[74], *за-*

[2*] Только не разговорном.

рость[75]). При этом он не был и педантом русской речи и свободно допускал в свои стихи иностранные слова, даже не прижившиеся в русском:

Везде попрыгав с тамбурином
И в банделетках золотых[76].
Да и публика знает маэстро — и уж много о нем не толкует.
Репутация сделана: бюст уж его в Пантеоне[77].
(1859)

Но он решительно уклонялся от слов областных, а также обветшавших славянизмов, которыми, впрочем, владел мастерски, применяя их там, где этого требовал местный колорит картины.

Например, в стрелецком сказании:

Но реченный Никон волком
Вторгся в оный вертоград
И своим безумным толком
Ниспроверг церковный лад![78]

Стиль «Странника»[79] у него выдержан превосходно. Но речь циника в «Двух мирах», которой он хотел придать вульгарный оттенок, по-моему, ему не удалась.

Созерцательно-рассудочная натура Майкова и медленный, органический процесс его творчества удаляли его от современности, от борьбы и полемики, от обличений и проповедничества. Он называет себя поэтом-пустынником (в известном стихотворении, которое может служить эпиграфом к его книгам) и отшельником[80] в обращении к своему издателю Марксу.

...Лишь Красоту любя,
Искал лишь Вечное в явленьи преходящем
Отшельник...

говорит о себе старик Майков.

Крайне скупой на самопризнания, он почти не вводил в свою поэзию своей личной жизни. Самый лиризм его отличался скорее генерическим, чем индивидуальным характером; и это облегчало ему, конечно, переход в мир чужой поэзии. В одном из его поздних стихотворений («Excelsior», XXV, 1888), по-видимому, обращаясь к молодому поэту, говорит ему следующее:

Пусть в испытаньях закалится
Свободный дух — и образ твой
В твоих созданьях отразится,
Как *общий облик* родовой[81].

Личная жизнь поэта пробилась разве в посланиях («К Полонскому» — о римской жизни и общих друзьях: Ставассере, Штернберге, Иванове[82];

«К Милюкову»[83] — о студенческих годах) да в стихотворных группах «Из дневника» и «Дочери»[84]. Поэт мужественно оставил среди своих сочинений две пьесы на смерть дочери и, сверх этого, он нарисовал нам в целом ряде пьес образ любимой женщины, сдержанной и холодной[85] с виду, но глубоко и нежно чувствующей. Кое-где, мимоходом, рассеяны по его страницам воспоминания детства[86] и рассказывается о любви поэта к рыбной ловле[87].

Попытки к критическому изображению современности у Майкова были очень редки. Его «Княжна», изданная в 1877 г. и почему-то названная «трагедией в октавах», в свое время не встретила сочувствия критики[88] — Майков, действительно, изменил здесь самому себе, дав нам вместо прочувствованных образов шаржированные резкие силуэты светских людей и нигилистов, и его октавы напоминают нам Болеслава Маркевича[89] более, чем самого Майкова. Даже чувство формы на этот раз изменило нашему поэту.

Живая смесь рассказа с лиризмом, отмеченная гением Байрона, совершенно не соответствовала Майкову[90] с малоподвижной важностью его образов и мягкостью залитых солнцем очертаний.

Но если у покойного поэта не было живой связи с запросами современной жизни, то никто не откажет ему в прочной, органической и действенной связи с своей природой и своим народом; в той же обличительной «Княжне» есть один художественный образ, это — старая няня, а она прощает, не обличая. Только русский человек мог написать «Манифест»[91], «Поля», «Ниву», «Упраздненный монастырь», «Дурочку», «Бабушку и внучка», «Стрелецкое сказание», «Кто он?», «Рыбную ловлю».

Я не буду пересказывать пьес, потому что, конечно, все их помнят. Поэт искренно отзывался на те явления и стороны общенародной жизни, которые имели связь с исторической судьбой нашей родины и затрагивали душу народную. У него есть пьесы, касающиеся и Отечественной, и последней восточной войны[92]; но несомненно лучшими в группе русских его стихотворений являются эмансипационные. Его «Поля» затронули кардинальный вопрос его творчества о контрасте «двух миров»[93], и критик должен признаться, что слово «вперед» обставлено в этой пьесе гораздо художественнее, чем в известном плещеевском гимне[94]. «Нива» — это истинно классическое стихотворение и принадлежит к тем, от которых еще и теперь бьется сердце. Есть среди «Отзывов жизни»[95] (1860) еще одно стихотворение, характерно русское и в то же время чисто майковское — это «Песни». На ярмарке слепец распевает духовные стихи, и его пенье оставляет в слушателях тяжелое покаянное настроение. Но вот выходит из кабака парень, «выбирая трепака На гармонике визгливой», и настроение мигом изменяется — слепец, а с ним и адские муки, и покаяние — забыты, и толпа хохочет.

Возроптали старики:
«Эка дьявольская прелесть!
Сами лезут, дураки,
Змею огненному в челюсть!»

Но слепой их останавливает и просит не судить строго, потому что

Смех и слезы — все от бога!

От него — и скорбный стих,
От него — и стих веселый!
Тот спасен, кто любит их
В светлый час и в час тяжелый!

А кто любит их — мягка
В том душа и незлобива,
И к добру она чутка,
И растит его, как нива...

Созвучно с этим прекрасным стихотворением напомню несколько строчек из «Рыбной ловли» Майкова:

Картины бедные полунощного края!
Где б я ни умирал, вас вспомню, умирая:
От сердца пылкого все злое прочь гоня,
Не вы ль, миря с людьми, учили жить меня!..

Напомню также начало «Дурочки», вложенное в уста женщины, которая только что перенесла тяжелую потерю:

Всем довольна я, старушка,
Бога нечего гневить!

Напомню опять няню из «Княжны» и бабушку из стихотворения «Бабушка и внучек» — не чувствуется ли во всех этих примерах тесных уз, связывавших Майкова с его народом?

Но связь Майкова с национальностью не была только инстинктивной, стихийной: он развивал и углублял ее, вдумываясь поэтической мыслью в историю и поэзию своего народа.

Его перевод «Слова о полку Игореве» [96] есть результат близкого изучения памятника, и поэт религиозно сохранял слова и выражения драгоценного подлинника, чутко угадывая музыку утраченного размера. Даже «лебедь» у него женского рода, как в самом памятнике.

Напомню для образца отрывок из плача Ярославны.

Ты ли Днепр мой, Днепр ты мой Славутич!
По земле прошел ты Половецкой,
Пробивал ты каменные горы!
Ты ладьи лелеял Святослава,
До земли Кобяковой носил их...
Прилелей ко мне мою ты Ладу,
Чтоб мне слез не слать к нему с тобою
По сырым зорям на сине море!

Только один недостаток этого перевода и может быть отмечен критикой: поэт слишком сгладил в «Слове» его лиризм — черта, в высшей сте-

пени характерная для самого Майкова. Воззвание к князьям вложено в уста Святославу[97], и эпическая стройность от этого, конечно, только выигрывает, но теоретически Майков едва ли бы отстоял свой домысел.

Отмеченная нами выше склонность Майкова к живописному изображению в области словесной проявилась у него преобладанием положительного перед отрицательным: у живописца есть только *да*; у него есть *белое* и *черное*, но нет *белого* и *небелого*, есть контрасты, но нет опровержений.

В связи с этим историческая поэзия Майкова есть поэзия *исторического оправдания* по преимуществу. Он рисует нам смерть Александра Невского (в Городце в 1263 г.) и заставляет его в предсмертном томлении с тоской вспоминать черниговского Михаила[98], а рядом с ним свое покорное пребывание в Орде. Но он делал это

. не ради себя —
Многострадальный народ свой лишь паче души возлюбя!..
Слышат бояре и шепчут, крестясь:
«Грех твой, кормилец, на нас!»

Перед его гробом оправдывает поэт и Грозного; ему слышатся слова самого Иоанна

...пред правдою державной
Потомок Рюрика, боярин, смерд — все рáвны,
Все — сѝроты мои...[99]

Вспоминается еще среди русских исторических пьес и одно близкое к русской области и взятое из русской летописи стихотворение, знаменитый майковский «Емшан», где поэтически изображается связь человека с родиной. В этой пьесе Майков вполне среди своей стихии: он говорит исключительно образами: «Степной травы пучок сухой, / Он и сухой благоухает / И разом степи надо мной / Все обаянье воскрешает». Зато и стих у него в «Емшане» чеканный, и лишних слов нет. Если поставить рядом с «Емшаном» патриотическое и юбилейное стихотворение «Карамзин», которое тоже изображает связь человека с родиной, насколько покажется оно надуманным и мало поэтическим.

Там исцеление! Там правда! — верил он
И, этой веры полн, сошел во мрак архивов —

Да так ли это?

Карамзин искал в истории уроков и советов, но откуда же видно, что он указывал в ней исцеление? По искусственности к «Карамзину» примыкает и малоизвестная поэма Майкова «Суд предков». Здесь изображается видение молодого родовитого князя, не верившего ни в сон, ни в чох: в церкви над телом его отца ему грезится, будто предки встали из своих гробов и судят старого камергера:

...зà душу свою
Ответишь богу, мол, а нам

Поведай, как служил царю,
Хулы не нажил ли отцам.

Молодой и не верящий в Россию аристократ так поражен этой картиной, что решается писать историю своего рода и делается ярым славянофилом.

Надуманная, хотя и талантливо написанная, картина видения и обращения западника сменяется у Майкова совершенно неожиданным заключением:

Такое свойство, впрочем, есть
В истории российской: тот,
Кто вздумал за нее засесть,
Пиши пропал: с ума сойдет!

Уже те примеры, которые приведены были мною выше, показывают, что Майков не чуждался в источниках своих вдохновений мира, озаряемого отраженным светом. Предание, народное или чужое творчество, мир античного искусства и истории, наконец, священные книги — вот откуда он обильно черпал свое вдохновение. Кажется, никто не может заменить поэту только природу: воздуха, света, гармонии красок — они имеют свойство непосредственно преображаться в известную музыкальность душевного настроения, но отраженный свет, при котором являются поэту *первообразы* его поэтических созданий, часто, напротив, благоприятствует творчеству.

Мир окаменелый, кристаллизовавшийся, отраженный дает себя наблюдать вдумчиво и спокойно, он не волнует, не мучит, не вызывает на борьбу, не ставит запросов; легче поддается и анализу и гармонизации. Древний классический мир был первым кормильцем майковской музы, и только к самому концу поэтической своей карьеры Майков как будто отстранился от своего старого друга под влиянием религиозного и мистического настроения своей музы (особенно в группах пьес «Excelsior» *, из Аполлодора Гностика) [100], Астарты и Ваалы; Антиохии и Ерусалимы заменили Геб и Аполлонов [101]; муза оказалась дщерью небес [102], а розовый венок эпикурейца обратился в новый, сверхчувственный.

Что за цветы в нем — мы не знаем,
Но не цветы они земли, —
А разве — долов лучезарных,
Что нам сквозят в ночах полярных,
В недосягаемой дали! [103]

Но более знакомый и близкий нам Майков все же останется в нашей памяти классиком.

На первой ступени своего творчества он был под безусловным и исключительным влиянием античного мира — природа возрождалась в его фантазии в виде живого соединения живых олицетворений, и он складывал из них то в гекзаметрах, то в важных сенариях [104] свои первые картинные

пьесы. Эти опыты юноши 17, 18, 19 лет заслужили в свое время похвалу такого чуткого ценителя поэтической правды, как Белинский [105], и действительно, если мы дивились свежести таланта Майкова в старости, то нельзя не подивиться и ранней зрелости этого таланта: мы не найдем в его томах ни беспредметных порывов юности, в виде целых пьес, ни прилежных и робких подражаний любимым образцам — перед нами сразу выступает поэт, точно Паллада, вышедшая во всеоружии из Зевсовой головы. Кто поверит, что классический «Призыв» написан, когда поэту было 17 лет, а «Сон» [106] — 18-летним юношей?

Беспредметное молодое чувство мелькает в ранней антологии Майкова очень редко и мимолетно, в виде желанья бури и тревог, и воли дорогой [107] или воззвания:

О! дайте мне весь блеск весенних гроз
И горечь слез, и сладость слез! [108]

Стихийные эмоции заслоняются в октавах Майкова образом, барельефом [109], рисунком или тем искусственным эпикуреизмом, который позже он воспел в Люции, осудил в Деции [110] и забыл на склоне дней.

Наиболее живым и естественным является общение с античным миром в «Очерках Рима» (1843—1847), «Камеях» (1851—1857) и неаполитанском альбоме (1858—1859), а особенно в первых двух группах.

В «Очерках Рима» картины современного города и красота природы, людей и жизни, которую поэт наблюдал сам, мешается с красотой античного мира, которая живей и осязательней грезится поэту в этой обстановке. Эпикуреизм из поэтической схемы делается уже конкретным предметом наблюдения, конечно, в элементарных грубых формах у различных Lorenzo и Pepino [111]. С другой стороны, появляются эскизы тех фигур, положений, контрастов, которые позже надолго сделаются центром поэзии Майкова: назревают его «Три смерти», «Два мира».

Мы находим в названном цикле два этюда к «Трем смертям». В 1845 г. в пьесе «Древний Рим» [112] еще нет и речи не только о контрасте Деция с Лидой и Марцеллом [113], но и о контрасте между Люцием и Сенекой [114].

Гордый римский патриций, взращенный республикой, еще царит нераздельно над душой поэта.

Ниже его, где-то совсем внизу, поэту являемся мы,

Сыны печальные бесцветных поколений,
Мы, сердцем мертвые, мы, нищие душой...

Пьеса заканчивается завещанием Люциева прообраза.

Вконец исчерпай все, что может дать нам мир!
И, выпив весь фиал блаженств и наслаждений,
Чтоб жизненный свой путь достойно увенчать,
В борьбе со смертию испробуй духа силы
И, вкруг созвав друзей, себе открывши жилы,
Учи вселенную, как должно умирать [115].

Годом позже Майков написал «Игры». Здесь выступает на сцену контраст. С одной стороны, старый римлянин, который любуется на бой гладиаторов, с другой — афинский юноша, который им возмущен, привык

Рукоплескать одним я стройным лиры звукам,
Одним жрецам искусств, не воплям и не мукам...

Старик на это отвечает, что он, римлянин, напротив, рад

тому, что есть
Еще в сердцах толпы свободы голос — честь:
Бросаются рабы у нас на растерзанье —
Рабам смерть рабская! Собачья смерть рабам!

Пока старик спорит с юношей, Майков находится где-то в стороне: но жестокому старику все же принадлежит последнее и полнее обставленное слово, притом 25-летний поэт, вероятно, захотел бы надеть скорее маску старого патриция, чем юного афинянина. Деций и Люций назревают.

Небольшая группа стихов «Камеи» относится к 50-м годам: здесь произошел более полный синтез живых впечатлений поэта от итальянской жизни и работы его мысли над античным миром: в центре является красота женского тела, победа над женщиной, наслаждение жизнью, словом, пластическая сторона эпикуреизма.

Лучшей пьесой группы признается, кажется, «Анакреон». В 1870 г. в стихотворении «Пан»[116] классические боги переходят с почвы Греции в открытый мир, в любую природу.

«Три смерти» — центральное и, может быть, любимое из созданий Майкова, по крайней мере одно из самых одушевленных. Действующие лица: поэт Лукан, философ Сенека, но центр лежит в эпикурейце Люции. Майков назвал свои сцены лирической драмой, хотя это название неточно: ни конфликта, ни коллизии в произведении нет, нет даже разговора между отдельными лицами, а только ряд перемежающихся лирических монологов: каждый из трех умирающих, пожалуй, переживает свою драму, но действие не объединяет этих отдельных драм в одно сценическое целое.

Осужденные Нероном, они с трех сторон язвят покидаемый ими императорский Рим. Поэт его ненавидит, Сенека не хочет знать, а Люций презирает. В горячей речи громит Лукан узурпаторов народного доверия, обличая лесть и продажность деятелей нового режима. Жалея о своих недовершенных созданиях и неосуществившихся мечтах, он поощряется к смерти рассказом о героической кончине Эпихариды, рабыни, в которую «вселился дух Катонов». Сенека, стоический философ и поклонник Сократа, готовится своею смертью дать окружающим лишнее доказательство независимости человеческого духа. В оценке окружающего он философски объективен, а сам верит в вечную жизнь и хотя смотрит назад, на Сократа, но допускает мысль, что истина, которой он так жадно искал, мо-

жет быть, где-нибудь около него, только он ее не видит, или впереди и

И, может быть, иной приидет
И скажет людям: «Вот где свет».

Хотя Сенека является предвестником христиан и позже под пером Майкова, побывав в Галилее, победит эпикурейца Деция, но в «Трех смертях» (первый очерк в 1852 г.[117]) он умирает ранее Люция. Мораль и житейская философия этого последнего очень просты[3*]: в мечтах он довольствуется тем, чтобы испытать в течение остатка жизни как можно более утонченных наслаждений и умереть покомфортабельнее.

В небольшом введении к «Двум мирам» Майков передал нам историю возникновения (1872—1881) крупнейшей из своих поэм и объяснил, между прочим, предпринятое им углубление типа эпикурейца Люция, который должен был в новом произведении явиться как бы ответственным лицом за весь античный мир. Он передал нам также, как мучило его, что христиане долго не давались его кисти и что, несмотря на все изучение предмета, он чувствовал слабость и бледность их очертания и разговоров.

Люций был действительно недостаточно убедителен в качестве представителя античной цивилизации. Майков даже совершенно неточно назвал его эпикурейцем: это скорее сибарит, не более характерный для Рима, чем был бы для Великой Греции, Ассирии, Египта, Нью-Йорка и любого центра, любого времени, лишь бы скоплялись там богатства и предметы роскоши. Один Люций сожжет себя на костре со всеми своими рабынями и в цветах, другой Люций отравится в полупьяном виде, третий умрет в китайской курильне за чашкой опия или в патентованном кресле самоубийц — и при этом существенной разницы в Люциях не будет. Ни философии, ни Нерону, ни христианам с Люцием делать нечего. Деций не то: он — синтез из Лукана[118], Люция, Сенеки и античного Рима вообще. Натура сложная, он является настоящим представителем Рима, вобравшего в себя культуру и мудрость востока, Египта и Эллады и задавившего собою весь мир. Его бог — разум и Рим; его идеал — гражданская свобода, власть — я, а рабы — это только почва, на которой он стоит. Он не понимает жизни вне Рима и верит только в силу и живучесть вечного города. Действия в «Двух мирах» не более, чем в «Трех смертях», и между двумя мирами конфликта не более, чем между тремя смертями. Поэтом намечен только живописный момент — контраст, не драматический, не коллизия. Христиане идут на смерть независимо от Деция, и Деций умирает без всякого отношения к христианам. Разве сцены общие «Двух миров» красивее и искуснее составлены, чем в ранней поэме; а в центральных замечается тот же недостаток, что в «Трех смертях» (может быть, тоже достоинство, как смотреть?), диалога нет — Лида, Марцелл и Деций или Деций с Ювеналом[119] обмениваются монологами. Развитие действия сравнительно с «Тремя смертями» заключается разве в том, что лесть, продажность, безличность, цинизм и тупая трусость, окружающие

[3*] С жизнью его не связывают ни этические, ни творческие, ни социальные идеи.

Нерона в раннем произведении Майкова, отразились только в горячих диатрибах[120] Лукана, а здесь они вырастают в отдельные, хотя и эпизодические фигуры. Христиане Майкова действительно слишком бледны; и жаль, что Майков и заставлял их при этом так много говорить — это были люди, которые умирали молча. Не говоря вообще о трудности рисовать в реальной обстановке тот мир, на который мы привыкли смотреть сквозь символическую и условную призму, но лично Майкову было труднее изображать их именно потому, почему не давались ему и изображения музыкальных впечатлений: мне кажется, что христианство на первых же порах резко противопоставило образу-телу символ-дух, а в лирике Майкова именно не было символизма. Кто из русских поэтов, кроме Майкова, не попробовал своих сил над Дантом или не подражал Данту[121]? И рядом с этим над кем не пробовал Майков своих сил? Кроме Данта, в последнем периоде своего творчества Майков делал попытки синтеза античного мировоззрения и христианства, но этот синтез не дал законченных образов; в 24 пьесах, обозначенных именем Аполлодора Гностика (90-х годов), мы находим только любопытные обрывки поэзии.

Вот образчик:

Из бездны Вечности, из глубины Творенья
На жгучие твои запросы и сомненья
Ты, смертный, требуешь ответа в тот же миг,
И плачешь, и клянешь ты Небо в озлобленье,
Что не ответствует на твой душевный крик...
А Небо на тебя с улыбкою взирает,
Как на капризного ребенка смотрит мать,
С улыбкой — потому, что все, все тайны знает,
И знает, что тебе еще их рано знать![122]

Перебирать хотя бы в беглом очерке переводы Майкова не входит в круг моей сегодняшней задачи.

Вероятно, ни один русский поэт не заплатил в такой мере, как Майков, дани красоте чужого творчества; его переводы обняли весь поэтический мир, от Гафиза до Бальдура, от Олонецкого сказания до песен Лонгфелло, от Гейне до Апокалипсиса[123]. Они отличаются (я, впрочем, сверял только Гейне, Эсхила[124], «Слово о полку Игореве», отрывки из Апокалипсиса да «Белорусскую песню»)[125] уважением к составу и форме чужого вдохновения: в этом отношении меня особенно поразила безыменная «Белорусская песня» и «Слово о полку Игореве». Относительно «Кассандры» не могу не выразить удивления по поводу выбора отрывка из трагедии, да еще сокращения этого отрывка. Чуждый драматизма, и привыкший ювелирно отделывать детали, не чувствовал что ли, поэт, что он кощунствует, сокращая трагедию? Апокалипсис переложен почти буквально, и при этом он, кажется, гораздо проще и яснее подлинника, — несравненная сила Майкова. Помимо переводов, Майков отзывался на множество художественных явлений старого и нового мира и почтил поэтическим приветом немало славных имен. Шекспир, Жуковский, Крылов, Пушкин, Фет, По-

лонский не раз и два раза К. Р., Голенищев-Кутузов, Глинка, Айвазовский, Рубинштейн оставили свои имена, связанными с майковской лирикой [126].

Но в чем же заключались основные поэтические мотивы творчества Майкова? Я отметил три основных.

1) *Гармония картины* (см. выше). 2) *Контрасты*: «Ангел и демон» (1841), «Скажи мне, ты любил?» (1844), «Жизнь» (1839), «Двойник» (1844), «Игры» (1846), «Древний Рим» (1845), «Он и она» (1857), «Приданое» (1859), «Анакреон» (1852), «Юношам» (1852), «Весна» (1857), «Здесь весна, как художник уж славной... (1859), «Весна» (1854), «Инеем снежным» (1866), «Последние язычники» (1857), «Старый дож» (1888), «Поля» (1861), «Бабушка и внучек» (1857), «Упраздненный монастырь» (1860), «Песни» (1860), «Два беса» (1860), «Три смерти» (1852), «Два мира» (1872, 1881), «Пульчинель» (1871), «Княжна» (1877). 3) *Власть мечты над душой человека*: «Странник» (?), «Клермонтский собор» (1853), «Савонарола» (1851), «Дурочка» (1851), «Пульчинель» (1871), «Кассандра» (1874), «Excelsior» (1881) и Аполлодор Гностик. Для последних лет я бы отметил еще *эмоцию беспредельности*, не умею лучше назвать.

Остается в заключение коснуться вопроса, который возникает невольно, какого бы мы ни изучали поэта: как относился он к творчеству и не дал ли каких-нибудь разъяснений относительно его извечной тайны?

Я уже говорил об источниках майковского вдохновения, о накоплении впечатлений и их первой фантастической переработке. Еще юношей в 1842 г. Майков писал, что чувствует,

Как стих слагается и *прозябают* мысли [127].

Метафора «прозябают» — великолепная метафора и в высшей степени очень характерна для такого органического творчества, как майковское, но моменты в этих двух стихах размещены неверно.

Через 26 лет в одной небольшой пьесе, истинном перле майковской лирики, это выражение *мысли прозябают* было очень изящно иллюстрировано:

Есть мысли тайные в душевной глубине;
Поэт уж в первую минуту их рожденья
В них чует семена грядущего творенья.
Они как будто спят и зреют в тихом сне,
И ждут мгновения, чьего-то ждут лишь знака,
Удара молнии, чтоб вырваться из мрака...
И сходишь к ним порой украдкой и тайком,
Стоишь, любуешься таинственным их сном,
Как мать, стоящая с заботою безмолвной
Над спящими детьми, в светлице, тайны полной...

Для Майкова вообще очень характерно *ботаническое* уподобление творчества.

В 1887 г., приветствуя великого князя Константина Константиновича, поэт говорит, что сам Майков уже

Убрал поля, срубил леса,
И если новая где зарость
От старых тянется корней,
То это — бедные побеги,
В которых нет уж прежних дней
Ни величавости, ни неги...[129]

Метафору из той же области дает он и в одном из стихотворений 1889 г.

Нет! мысль твоя пусть зреет и растет,
Лишь в вечное корнями углубляясь...[130]

Поэтическая мысль может, по признанию Майкова, жить в душе поэта очень долго, но, в отличие от обиходной, мимолетной, и вообще нетворческой, она не пропадает:

Ждет вдохновенья много лет,
И, вспыхнув вдруг, как бы в ответ
Призыву свыше — воскресает...[131]

Вдохновение переводит *мысль* в *образ*, объективирует и оформляет ее. Для Майкова вдохновение было светом, который извлекает мысль из тумана неопределенности, заменившего глубокую тьму ее зарождения. Характерно, что для Майкова, как созерцателя по преимуществу, т. е. человека, живущего более зрительными, чем слуховыми впечатлениями, вдохновение метафоризируется именно новым светом, а не небесным глаголом, не пророческим гласом, не дыханием божества.

Поэт указывает и на почву, на которой возникает вдохновение: эта почва — страдание.

Нужна, быть может, в сердце рана —
И не одна, — чтобы облечь
Мысль эту в образ...[132]
(*«Excelsior», XXI*)

Про образ, который является поэту в минуту вдохновения, Майков говорит, что это «образ, выстраданный им».

Но что это за страдание? Остается открытым вопросом.

Может быть, это естественное чувство недовольства, которое знакомо каждому истинному художнику. Еще в 1845 г. в пьесе «Художник» (I, 126) Майков рисует нам артиста, который забросил кисти, забыл о палитре и красках, проклял Рим и лилово-сребристые горы и ходит, как 'мный... Он замыкает свое грациозное стихотворение следующими строками:

Руку, художник! Ты тайну природы постигнешь:
Думать будет картина — ты сам, негодуя,
Выносил в сердце тяжелую думу.

Или, может быть, страдание вызывается здесь грубым вмешательством действительности, ее назойливыми впечатлениями, которые оскорбляют душу в священные минуты творчества. Или, может быть, разумеются настоящие страдания, которые дают мечте живой лиризм и которые творческая натура утилизирует для своих высоких целей. Важно, во всяком случае, то, что Майков признавал страдания интегрирующим элементом своего поэтического развития и своего творчества:

Все минувшие страданья
Вспоминаю я с восторгом,
Как ступени, по которым,
Восходил я к светлой цели [133].

Вдохновение, по словам Майкова, светит с вышины недолго и дает поэту, кроме прозрения, прилив свежих *сил* и *дерзновения* [134]; пассивно же оно ощущается в творческом восторге и чувстве блаженства (1882, «Excelsior», IX).

Результатом *вдохновения* является самое *творчество*, и Майков в изящной картине прилета белых лебедей [135], вестников светлой весны, живописует нам быстрый полет освобожденных вдохновением поэтических мыслей.

Вслед за *творчеством* идет *обработка*. В этом отношении Майков был очень строг к поэту, т. е., конечно, прежде всего к себе самому. Обращаясь к графу Голенищеву-Кутузову, он называет себя *старым ювелиром*, а в другой пьесе, написанной за 20 лет перед тем, требует для возвышенной мысли достойной брони.

Малейшую черту обдумай строго в ней,
Чтоб выдержан был строй в наружном беспорядке,
Чтобы божественность сквозила в каждой складке,
И образ весь сиял — огнем души твоей!..[136]

Мистицизм был роковым исходом русских поэтических талантов. Жуковский, отчасти даже Пушкин, Гоголь, Достоевский, Лев Толстой, Алексей Толстой, поэты-славянофилы своеобразно подчинились этой судьбе. Рассудочная натура покойного Майкова и его прочный классический закал долго берегли его от уз мистицизма, но уйти вполне ему не удалось.

В последние годы Майков впадал временами в тон учительный и даже проповеднический, а в его поэтической живописи стала все чаще попадаться *даль*, *высь*, *безграничность* [137]. Любимый им солнечный пейзаж стал принимать форму *воздушную*, потом *мистическую*, *сверхчувственную*, и в стихотворениях стало попадаться все больше отвлеченного и все больше прописных букв (Муза, Вечность, Истина, Красота, Разум и Благость Великого Духа, Вечная Ночь, Смерть, Время, Правда, Любовь [138]).

У другого поэта просит он «нетленных образов и вечных» да «бесконечных горизонтов» [139], а любовь к славе является для старого поэта злобным гением, мрачным бесом, лукавым сыном погибели [140]. Боже мой,

как осудили бы его старые античные боги. Муза для него стала дщерью небес, и она уже глянула в вечность [141]. Но в общем мистицизм Майкова не имел того тяжелого, гнетущего и сурового характера, с каким он являлся у Гоголя или у Достоевского, и самая смерть грезилась поэту не в виде ужаса («Рассказ Духа»), а как последнее высочайшее прозрение и вдохновение.

И вот уж он — проникнут ею...
Остался миг — совсем прозреть:
Там — вновь родиться слившись с нею,
Здесь — умереть!

Поэзия Майкова замыкается для нас высшим проявлением оптимизма, который когда-либо выходил из уст поэта.

И смерть — не миг уничтоженья
Во мне того живого я,
А новый шаг и восхожденье
Все к высшим сферам бытия! [142]

Это последние четыре строки последнего издания.

II

Мы мало ценим артистическую сторону [4*] искусства вообще, а в частности к поэзии, как самому интеллектуальному из искусств, почти никогда не применяем эстетических критериев.

Уже одна странная формула «искусство для искусства», столь часто повторяемая и столь победоносно оспариваемая, показывает, как односторонни наши отношения к поэзии. А этот полемический пыл в пушкинской «Черни» и в «Потоке-богатыре» Алексея Толстого!

Я позволю себе указать здесь на два крупных художественных авторитета, Достоевского и Льва Толстого, в их отношениях к артистизму. Вспомните в «Бесах» Достоевского злой шарж на Тургенева и одно из наиболее артистических его созданий в виде поэта Кармазинова и его «Merci».

Л. Н. Толстой в только что изданном начале своего сочинения «Что такое искусство» [143] совершенно обесценивает, по-видимому, *артистическую* сторону искусства, хотя путь от смешного рассказа какого-нибудь весельчака к игре Сарры Бернар для нас еще, по теории его, и не ясен — подождем продолжения его работы, чтобы увидеть, как согласует поэт принцип *непосредственности* с той *условностью*, которая, как известно, составляет характерный признак народной и древней поэзии. Вероятно, область искусства окажется у графа Толстого очень суженной. Театр и

4* Под *артистическим* автор разумеет указание на *выработанность*, *изящество* формы и отделки произведения, в которых обнаруживается *вкус* и *мастерство* художника.

вообще *искусственно-массовые изображения* осуждены на первых же страницах его сочинения.

Обратимся ли к русским романам, везде эстетик оказывается на их страницах человеком лишним, бессильным, оторванным от почвы, нередко делаясь при этом объектом юмора и даже сатиры. Таков Степан Трофимович Верховенский с его фразами и картишками, таков и Райский с посвящением к ненаписанному роману и «дружескими услугами». Здоровые же люди, люди средины, начиная с гоголевского Костанжогло: все эти Шульцы[144], Соломины[145], герои романов Михайлова (например, «Лес рубят — щепки летят») — все это прозаики и по натуре, и по вкусам, и ярые отрицатели эстетики.

Никто не будет спорить также, что и стихотворная поэзия чисто артистического характера не имеет у нас глубоких корней и что ее любят только немногие. Анакреонтизм прививал к нам Пушкин, и он все-таки у нас не привился; не привилась и идиллия, а Майков, Фет, Алексей Толстой не могли сделаться не только «властителями наших дум», но даже временными любимцами читающей русской публики. Особенно грустную судьбу имел в этом отношении покойный Фет, несомненно, искуснейший из наших поэтов после Пушкина.

Два русские поэта в своих лебединых песнях прибегли к одной той же метафоре. Некрасов говорил о сеятеле

знанья на ниву народную,

Толстой вспомнил про того, который бросал святое семя красоты

В борозды, покинутые всеми[146].

Но кто не знает некрасовского стихотворения и кто еще помнит вдумчивую и прекрасную элегию графа Алексея Толстого?

Наше слабое эстетическое развитие и малая наклонность к чисто эстетическим эмоциям, конечно, не случайны. В истории нашего просвещения было две причины, обусловивших этот коренной недостаток: в первой отразилась наша разобщенность с Римом, наследником всей эстетической и специально поэтической традиции, и исконная связь наша с Византией, где было мало поэтов[5*].

Вторая заключалась в том особенном, служило-дидактическом характере, который установился в нашей поэзии, начиная с эпохи петровских преобразований.

В основу поэзии романских народов легла поэтическая деятельность Горация, а Гораций был едва ли не самым искусным из всех поэтов. Кроме того, мы не знаем поэта более влиятельного, я бы сказал более *универсального*. Философ собственного творчества и иллюстратор своих поэтических теорий, он до такой степени воплотил в себе культурно-ассимилирующую силу Рима, что отдельные черты его типа до сих пор живут в поэзии итальянцев и французов независимо от того, к какому направлению принадлежит тот или другой романский лирик: *уважение*

[5*] Влияние поэмы о Дигенисе[147] на нашу поэзию еще не вполне выяснено.

к поэтической речи, наклонность к ее стилизированию, искусное пользование размерами и красивая строфичность, умеренность в выражении чувств, изящный эпикуреизм, созерцательное и вдумчиво-насмешливое отношение к жизни, *культ красоты*, чуждый болезненной мечтательности, — не та, так другая черта этого поэтического облика блещет в стихах не только Кардуччи и Эредиа[148], но и у нищего короля богемы — Верлена, даже у его литературных детей, вроде Рембо.

У нас влияние Горация было весьма слабо и поверхностно: в блестящий век Екатерины его представлял односторонне Державин. Позже Пушкин, в юную пору своего творчества, тоже не понимал Горация как истинного *артиста поэзии* и смотрел на него сквозь призму Грекура[149] и Парни[150].

На пороге XIX в. русская сатира уже смеется над поэтическим наследием Горация, классицизмом: классицизм теряет у нас таланты и делается достоянием рифмачей, с одной стороны, и пародий — с другой, а в русской литературе надолго устанавливается *недоверие* к французскому классицизму, который мы окрестили и до сих пор зовем *ложным*, несмотря на поправки, внесенные в суждения Лессинга[151] современными нам учеными немцами[6*].

Теперь у нас Гораций ведет незатейливое существование среди гимназистов и подстрочников, под эгидой неудачного перевода, который когда-то был сделан с его тонкой поэтической работы трудолюбивым и даровитым Фетом[7*] [153].

Если на романском западе закваска лирической поэзии дана Горацием, то что же лежит в основе нашего творчества? С чего началась наша литература, и в частности наиболее чуткая и нервная ее ветвь — поэзия?

Византия дала нам повесть, апокрифическую легенду и проповедь — литературу бесцветно риторическую по стилю, часто символическую по форме и нередко столь же мистическую по содержанию и аскетическую по духу. И это наследие сидит в нас не менее прочно, чем римские лирики с их изящным эпикуреизмом в народах романского запада.

Мистицизм, закрывавший от людей солнце и стиравший краски, был неумолим по отношению к нашей поэзии: в его черный синодик записаны лучшие русские имена: Жуковских, Гоголей, Толстых и Достоевских — он заносил свою тяжкую руку даже над головой Пушкина, но был предупрежден пулей Дантеса. А отзвуки аскетического взгляда на красоту и радость, как на тлен, грех и соблазн, разве они не звучали еще вчера в нашей художественной поэзии: вспомните «Смерть Ивана Ильича», «Братьев Карамазовых».

Вторая причина наших эстетических недочетов лежит в особенностях нашей литературной истории за два последние столетия. Великий Петр сделал нашу письменность орудием своей преобразовательной деятельности: учебник, проповедь, *служилая* сатира отметили первую половину

6* См.: a. e. U. v. Wilamowitz-Moellendorff[152]. «Herakles», I, 155. Berlin, 1895.

7* Приветствуем начало нового перевода, предпринятого с большим успехом г-м Порфировым. С.-Петербург, 1898.

прошлого века; во второй к ним присоединяется *похвальная* ода, *дидактическая* басня и *служилая* же комедия. Под словом *служилая* я разумею здесь не грубо официальную тенденциозность, а вообще тот вид *гражданской* литературы, который появился у нас одновременно с *гражданской* азбукой и который живет и развивается доселе, верный своим традициям, завещанным ему еще Петром: *служению своей земле* и *поступательному движению*.

Если наша неслужилая сатира (вроде знаменитой «небылицы в лицах, как мыши кота погребали») давно обрела свой вечный приют в ларях букинистов и музеях, то служилая и не думала умирать. Кантемир, Фонвизин и Капнист отнюдь не более, конечно, могут называться ее представителями, чем Грибоедов, чем певец «Филантропа» и «Размышлений у парадного подъезда» или автор «Губернских очерков» и «Современной идиллии».

Каковы бы ни были причины наших эстетических недочетов, но наблюдения показывают нам, что мы начинаем их сознавать.

За последние десятилетия в нашем обществе стал проявляться некоторый интерес к эстетике. Признаками его мне кажутся: во-первых, появление в журналах «Вопросы философии и психологии» (Соловьева, Толстого), «Вестник Европы» (статьи о Боттичелли), «Северном Вестнике» (статьи о Леонардо) статей по эстетике [154]; во-вторых, распространение элементарных книг по искусству: кто у нас покупал раньше почтенные книги Куглера [155], Любке [156], Каррьера [157], и кто *не* обзавелся теперь Гнедичем [158]? Эстетическое течение идет, конечно, с запада, а там, по-моему, оно обусловливается тремя причинами: во-первых, быстрыми, колоссальными успехами и открытиями в области художественной археологии классического мира; во-вторых, демократизацией искусства, благодаря выставкам и успехам светописи и светопечатания; в-третьих, нервной жизнью больших умственных центров, которая поддерживает усиленный спрос на удовольствия эстетического характера.

Новые веяния отразились и на школе. Давно ли наш классицизм ограничивался *логической муштрой* (sprachlich-logische Schulung)* *в сфере языка* [159], — теперь два старших класса гимназий отданы ознакомлению с античным миром: мы заговорили об иллюстрациях, об эстетической экзегезе [160]. Когда кончатся классы, наши дети начинают рисовать, музицировать или учатся декламации, а от времени до времени в наших ионических залах гремят ученические оркестры или гордо выступают юные Эдипы. Даже в танцах замечается артистический прогресс: бурная стремительность старых вальсов и галопов вытесняется пластическими чаконами, pas de quatre и т. п.

Как это ни странно, только русская поэзия в наших классических школах оставляется по-прежнему в тени.

На ее эстетическую силу педагоги наши или те, которым педагогиче-

---

* Языковое логическое обучение (*нем.*).

ский мир вверен, по-видимому, мало рассчитывают. Художественная поэзия читается по хрестоматиям в младших классах, пока ученики не пройдут курса древне-церковно-славянской грамматики, венчающего собою, согласно нашим программам, грамматику русскую. Когда же ученики осилят фонетику и морфологию «Остромирова Евангелия»[161] (в IV классе), они должны считаться достаточно подготовленными к курсу истории русской литературы, и затем в течение двух лет с ними проходится (эпизодически и главным образом со стороны языка) древняя наша письменность, немножко народной поэзии и затем отрывки из старой русской литературы до Карамзина: все это время ученики не читают и не изучают ни Пушкина, ни Гоголя, ни Лермонтова, ни Тургенева: я не говорю о внеклассном чтении, конечно, — польза от его регламентации для меня, по крайней мере, еще под сомнением.

Между тем, родная поэзия — это для нас живейший и самый близкий, самый доступный источник эстетических восприятий, лучший ключ к нашему элементарному эстетическому воспитанию.

Только на родной поэзии можно научиться ценить и любить поэтическое слово; только на ней можно *дать почувствовать* художественную красоту словесной формы, значение стилей (эпического, возвышенного, патетического, реально-юмористического), музыкальность ритма и законность его разновидностей; сравнительную силу восклицаний и лирических семем[162], оттенки в значении междометий, естественность метафоры, глубину пафоса.

Кто не научился любить родных поэтов, тот никогда не поймет красоты чужестранных, и чувство не установит у него с этими поэтами той живой связи, при которой их образы и настроения влияют на развитие нашего эстетического миросозерцания. Наоборот, родная поэзия дает чуткость для восприятия чужой, для ее угадывания даже в переводах или подделках: напомню два известных примера: Шиллера с его «Ифигенией»[163] и итальянского переводчика «Илиады» Монти[164], которые не знали греческого языка и переводили превосходно. Вспоминать ли нам Пушкина с его «Песнями западных славян»?

Родная поэзия в школе должна быть в постоянном обращении при чтении поэтов классических или новых иностранных: она составляет как бы мост между чужим поэтом и русской душой.

Но, кроме этого сознательного и служебного применения, она должна, мне кажется, стать тем *бессознательным художественным фондом, которым поддерживается в нашей душе чувство красоты.*

Связь наша с родною поэзией покоится главным образом на *чувстве речи*, которое составляет одну из основных способностей нашего духовного организма. Чувство это, возникая в первые годы нашей жизни, растет и развивается вместе с нами. Для его роста нужен приток живых впечатлений в виде поэтической речи. У простого, т. е. неграмотного, люда речь эта образнее и живее и вообще ближе к поэзии, хотя и речь и поэзия народная стеснены *формулами*, т. е. слова являются в ней не в столь свободных, гибких сочетаниях, как у нас, а в традиционной груп-

пировке, вроде того, как это можно наблюдать в сказках, пословицах, загадках, прибаутках: интересные тексты, записанные господином Добровольским в первый том его «Смоленского сборника», показывают нам очень наглядно, что даже безыскусственный рассказ неграмотной женщины о ее прошлом обладает всеми характерными особенностями поэтического творчества, только в более слабой степени, конечно, чем в пережитках поэтической старины[165].

Легкость эпических импровизаций у наших вопleниц тоже убеждает нас в близости между народной речью и народной поэзией.

Не то у нас, людей книжных. Если по временам разговорная речь наша то лиризмом, то образностью, то юмором напомнит поэтическую, то гораздо чаще она переполнена нехарактерными и негибкими словами иностранного или книжного производства или терминами, а строй ее приближается к логическому.

С другой стороны, какая книга всего чаще бывает в руках у наших детей в школьном возрасте? Учебник. С учебником, как известно, связано у нас не только умственное, но и эстетическое, и нравственное, и даже религиозное развитие детей и юношей. И нельзя не видеть в этом господстве книг, написанных по большей части дурным языком и мертво-официальным или вычурно-семинарским слогом, — большой помехи для развития в наших детях любви к русской речи, а также и для уменья владеть ею. Я уже не говорю о том, что скоро, за стеною пудовых учебников, и наши учителя разучатся владеть устным словом.

Итак, нашим детям необходим прилив поэтических впечатлений, как растению необходимы и влага и солнце. Где же брать их? В народной поэзии? Но здесь выбор не может быть велик. Ограниченность содержания и следы очень грубых нравов при искусственности формы делают эту поэзию доступной лишь для тех, кто может оценить в ней известную ступень в нашем развитии, отнестись к ней исторически. Для юного же возраста полезнее поэзия художественная: Крылов, Пушкин и Тургенев — не менее живая и не менее родная для русской души поэзия, чем любая песня, сказка или былина.

Чтение, разбор, разучивание произведений русской поэзии столь важны для развития чувства речи, выработки литературного вкуса и, вообще, для эстетического образования наших юношей, что в этой области нельзя ограничиваться формальным требованием, чтобы в каждом из гимназических классов было выучено столько-то стихотворений и повторено столько-то. Нет, *поэтические произведения должны стать центром русско-учебного курса*, и только тогда русский язык станет живой струей в гуманистической школе. Грустно видеть, что хранительница души народной и сил и будущего русской речи — наша поэзия обделена в русской школе и проходится какими-то обрывками, без всяких эстетических критериев.

Майков не входит в гимназический обиход. Изредка только его стихи учат в младших классах, да успевающие ученики иногда получают в награду его томы при переходе из класса в класс.

Между тем в творчестве покойного лирика есть много свойств, которые делают это творчество вполне пригодным для развития в молодой русской душе чувства красоты.

В поэзии Майкова не столько огня и блеска, сколько ясности, выпуклости, мягкого ровного освещения. Чувство речи изменяло нашему поэту очень редко, а поэтический стиль его, равно чуждый вульгарности и вычурности, был всегда изящен. Наконец, солнечный колорит поэзии Майкова делал его ближе к скромному культу его греческого тезки — Аполлона, чем к лунно-мистическим культам Киприды и Диониса: поэзия Майкова, по-моему, ближе к скульптуре, чем к музыке и даже живописи — в ней мало чувственного жара. Самый мир этого творчества, столь широкий и разнообразный, является поучительным: мы различаем в нем и библейские картины, и родную старину, и античную цивилизацию, и героический период европейского севера, и нашу современную природу и жизнь. Наконец, на поэзии Майкова ученики нашей средней школы, для которых перевод является теперь одной из главных форм ученья, могут воочию увидеть силу и свойства истинно художественных переводов. Вообще, если бы в нашей гимназии был курс поэтики, то Майков играл бы в нем видную роль как в целях эстетического образования, так и для развития чувства речи.

Не развивая перед читателями целого курса поэтики по Майкову, я ограничусь несколькими иллюстрациями, причем вовсе не намерен выбирать наиболее ценное из того, что есть у Майкова. По-моему, поучительным у хорошего поэта являются и далеко не совершенные явления. Красота лежит не в одной гармонии и законченности, а и в смутном стремлении к чему-то более совершенному, чего перед нами нет, что мы только провидим.

Беру примеры наудачу.

Из области майковских переводов — балладу Гете «Mignon»[166].

Майков совершенно точно передал внешнюю основу лиризма: *ритм, строфичность, число строк и даже слогов.*

Лучше всего передана третья строка первого куплета:

Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht
Таким теплом с лазури темной веет.

Здесь точно воссозданы и образы и настроение оригинала: следует отметить замечательную мягкость колорита, благодаря отсутствию звуков *ф, х, ц, ч, ш,* а также к и *р* с широкими гласными.

Но мужские стихи 5 и 6 очень грубо обрываются широким слогом — *да,* чего нет у Гете (Dahin — ziehn)[167] Для передачи настроения, может быть, были бы более удобны женские стихи.

В refrain* у Майкова слова *мой милый* скрывают разнообразие подлинника: *о mein Geliebter, о mein Beschützer, о Vater* **

---

* Припев, повтор (*фр.*).
** О, мой любимый, о мой заступник, о отец (*нем.*).

Иногда Майков, переводя Гете, оставлял без внимания ритм. Например, в пьесе «An Lida» *[168] у Гете тревожный лиризм великолепно передан капризной сменой вольных и белых стихов; Майков, который более любовался образной стороной этой вещицы, чем музыкальной, замкнул ее в рифмы.

Иногда трудно в школе сравнивать пьесы с оригиналом, например, при переводах из Лонгфелло[169] и Мицкевича. Но переводами все же надо пользоваться. Из Мицкевича Майков перевел три Крымских сонета[170] (всех было 18; мы имеем шесть полных русских переводов, начиная с козловского, посвященного самому Мицкевичу, и кончая тем, который был издан Н. П. Семеновым[171] в 1883 г.)[8*]. При изучении польских сонетов первый из них полезно сравнивать с поэтическим описанием степи у Гоголя или у Данилевского[172] и со степью на картинах Куинджи.

Можно обратить внимание на один, кажется, неточный стих:

Минуя острова *колючего* бурьяна.

У Семенова лучше:

И мимо островов *коралловых* бурьяна.

Картина здесь живая, летняя, а летом бурьян покрыт *красными* цветами.

Из примечания видно, что поэт вовсе не имел в виду представлять бурьян чем-то мертвым, как чернобыльник у графа Толстого в «Хозяине и работнике», при описании зимней вьюжной ночи.

В красивом сонете «Алушта днем» (у Мицкевича XI, у Майкова — 3-й) поэт нарушил красивый местный колорит картины. У него:

Спешит свершить *намаз* свой нива золотая.

Под *намазом* разумеется богомоление мусульман сидя и с поклонами.

При чем тут поспешность?

Затем лес у Майкова роняет,

Как с ханских четок, дождь *камней и жемчугов.*

Сам Мицкевич сделал к этой строке следующее примечание:

«Мусульмане употребляют во время молитвы четки, которые у знатных особ бывают из драгоценных каменьев. *Гранатовые* и *шелковичные* деревья, *краснеющие* роскошными плодами, обыкновенны на всем южном берегу Крыма».

Причем же тут *жемчуги*?

Вообще же изучение и разбор крымских сонетов Мицкевича может наглядно показать, какое значение имеет для поэзии местный колорит метафор и сравнений, причем выясняется, что критерием для подбора должна служить прежде всего привычная нам *красота* образов.

---

* «К Лиде» (*нем.*).

6* В мартовской книжке «Вестника Европы» появился еще новейший.

Сравнение, которое не понятно нам или идет вразрез с нашим представлением о красоте, покажется нам занимательным, но оно не будет эстетично: таковы древнеиндийские сравнения девичьей грации с походкой молодого слона.

Я считаю очень полезным при эстетическом изучении поэта самые разнообразные сопоставления не только целых пьес, но даже отдельных отрывков и отдельных выражений его с другими, напоминающими их поэтическими и вообще художественными явлениями. Например, при разборе заключительного шестистишия в I сонете Мицкевича очень поучительно было бы сравнить его с соответствующим отрывком из пушкинского «Пророка»:

И внял я неба содроганье и т. д.

Полезно сравнивать с точки зрения искусства два поэтических перевода одной и той же пьесы; например, Майков и А. К. Толстой — оба перевели известную гейневскую вещь «Nun ist es Zeit dass ich mit Verstand» («Buch der Lieder» *, 47) [173].

Майков еще в 1857 г., а Толстой для 5-й части гончаровского «Обрыва», т. е. в первой половине 70-х годов [174]. Перевод Толстого гораздо точнее по размеру и строфичности. Майков не обратил внимания даже на личный характер пьесы [175].

Ich hab' so lang als Komödiant,
Mit dir gespielt die Komödie **.

При изучении поэта в школе полезно, мне кажется, выписывать выдающиеся отрывки, строфы, выражения, отдельные фигуры и метафоры, если в них отпечатлелось что-нибудь интересное и поучительное в смысле выразительности речи, оригинальности или поэтичности картины, красоты созвучий, изображения, символа. У нас принято заучивать целые стихотворения, подчас очень длинные. Но мы должны, по-моему, считаться с тем безусловным фактом, что с развитием книги память на слова-звуки слабеет и что нам приходится жить более зрительной памятью начертаний. Вот отчего, особенно если принять во внимание растущий фактический материал наших программ (по физике, по истории, по древностям), я бы не настаивал на заучивании наизусть больших стихотворных пьес. Было бы правильнее ограничиться запоминанием только отрывков по тому или другому критерию или теоретическому требованию.

Вот для примера различные типы поэтических отрывков из Майкова.

А. *Вопросы.*

1) Лирический вопрос, соединенный с *картиной.*

Кто скажет горному орлу:
Ты не ширяй под небесами,

---

* Пришло время, когда я здраво... («Книга песен») (*нем.*).
** Слишком долго я как комедиант играл с тобой комедию (*нем.*).

На солнце гордо не смотри.
И не плещи морей водами
Своими черными крылами
При блеске розовой зари?[176]
(I, 29)

Ср. у Пушкина.

Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона?..
Затем, что солнцу и орлу,
И сердцу девы нет закона[177].

2) Вопрос, соединенный с *контрастом*.

Зачем давать цвета и звуки
Чертам духовной красоты?
Зачем картины вечной муки
И рая пышные цветы?[178]

Ср. Лермонтова. «Любовь мертвеца».

3) Вопрос *описательный*.

Пар полуденный душистый
Подымается с земли...
Что ж за звуки в серебристой
Все мне чудятся дали?[179]
(I, 370)

4) Вопрос *безнадежности*.

Примером может служить второй куплет известного стихотворения (напечатанного когда-то в «Складчине») под названием «*Вопрос*».

Мы все блюстители огня на алтаре[180].
(I, 549)

5) Вопрос *эпический* (столь частый в славянской и новогреческой поэзии).

И тоскуют и крушатся...
Все о том, что не доходят
Вести в адские пределы —
Есть ли небо голубое?
Есть ли свет еще наш белый?
И на свете церкви божьи... и т. д.[181]
(II, 223)

Ср. у Майкова же «Белорусскую песню» (I, 400), а также нашу классическую народную былину «Птицы» или «Девку-семилетку»[182].

Б. Вот примеры *поэтических олицетворений*.

1) *Простых.*

А вкруг — без цели, без следа,
Несясь неведомо куда,
И без конца, и без начала,
Как будто музыка звучала,
И сыпля звезды без числа,
По небу тихо ночь плыла[183].
(II, 69)

Даль звенит... Кого-то кличет,
Точно нимфа из-за *волн*...
Точно всхлипывают *волны*,
Лобызать кидаясь *челн*[184].
(I, 445)

Здесь надо обратить внимание на *звуковую живопись* (Klangmalerei) подчеркнутых слов, а для картины вспомнить «Медного всадника».

2) *Сложных.*

Примеры представляются двумя стихотворениями Майкова, из которых каждое представляет мифологическую картину:

«Над необъятною пустыней океана» (I, 522).

«Денница» (I, 523).

3) *Эпических.*

Похвалилася Смерть в преисподней,
Огород городить собралася;
Что в своем ли она огороде
Не дерев-кипарисов насадит,
А лихих молодцов-паликаров;
И не розанов вкруг их душистых, —
А румяных девиц белогрудых[185].
(II, 226—227)

Ср. подобные же изображения в наших былинах и сказках[186] (дома Соловья-разбойника и Бабы-яги) и у Тургенева: «Крокет в Виндзоре»[187].

В. Примеры сравнений.

1) *Количественное.*

Монах, как будто львиной лапой,
Толпу угрюмую сжимал[188].
(II, 20)

2) *Качественное.*

И в умилении святом
Вокруг железные бароны
В восторге плакали, как жены;
Враг лобызался со врагом;
И руку жал герой герою,
Как лев косматый, алча бою[189].
(II, 31)

3) *Картинное.*

Дождик лил сквозь солнце, и под елью мшистой
Мы стояли, точно в клетке золотистой [190].
(*I, 243*)

4) *Соединенное с олицетворением.*

Маститые ветвистые дубы,
Задумчиво поникнув головами,
Что старцы древние на вече пред толпами
Стоят, как бы решая их судьбы [191].
(*I, 247*)

Г. Пример метафор, основанных на *синкретизме* ощущений:

Песни, словно гул в струнах,
Грудь мне наполняют,
***Улыбаются* в устах**
И в очах *сияют* [192].
(*II, 196*)

Ср.

И голос соловья в саду *звучит* и *блещет* [193].
(*I, 99*)

В заключение моей статьи я попробую дать опыт эстетического разбора одной из пьес Майкова в виде программы для гимназического урока в одном из старших классов.

Читаются майковские «Валкирии» (I, 414—416).

Вслед за декламацией, где должно быть выражено постепенное нарастание чувства и его замирание, предлагается иллюстрация текста и краткий мифологический комментарий.

Затем следует анализ.

Размер: двустопный амфибрахий, усеченный на конце каждой третьей строки — отсюда деление пьесы на тристишия.

Другие русские баллады, написанные амфибрахием (у Жуковского, Пушкина, Лермонтова).

Отличие «Валкирий» от этих баллад по ритмическому составу: краткость строк, отсутствие замыкающих рифм, особенность в строфичности.

Простота и бедность, сухость изображения — отсутствие живописных украшений (сравнений, лирических имен). Отсутствие союзов, кроме *и*, и простота синтаксического строения. Мужественный, суровый тон пьесы (отсутствие уменьшительных и междометий, архаизмы: *крыл, ударенье, зачинал, неистовых дев*). Отрывочность и пять примеров asyndeton *. 9 строк последних тристиший без глагола.

Музыкальный элемент пьесы.

---

* Асиндетон, т. е. опускание союзов, бессоюзное речение (*греч.*).

В центре пьесы стоит призыв валкирий: «В Валгаллу! В Валгаллу!» Этим, вероятно, объясняется и самый размер стихотворения: по крайней мере всего естественнее и звучнее он кажется нам в этом восклицании.

В музыкальном (лирическом) отношении пьеса представляет три части: 1) интродукцию — первые три куплета; 2) постепенное crescendo * до 10-го тристишия (fortissimo) **, а затем четыре куплета diminuendo *** до конца пьесы.

Introduzione. Piano ****

Тристишия.

I. Безмолвие — смерть.

II. Глаз различает отдельные части картины.

III. Мысль начинает работать: она требует воздаяния храбрым, которые пали в славном бою.

Crescendo.

IV. Скользят неясные тени — предчувствие звуков.

V Тени светлеют — это валкирии.

VI. Свист одежд и крыльев, рассекающих воздух.

VII. В ответ им оживают боевые звуки.

VIII. Шум нарастает от оклика и песни валкирий.

IX. В песне уже можно различить призывные звуки.

X. Небесные чертоги Одина дрожат от струн и труб.

Diminuendo.

XI. От резких звуковых впечатлений душа переходит к ярким зрительным.

XII. Успокаиваясь, она переходит к более определенному душевному настроению — радости.

XIII. Отклики битвы замирают, ее впечатления преобразуются:

Воздушные кони,
Одежды цветные.

XIV Воины уничтожаются: они теряются в нарядной толпе гостей.

Так как из приведенного анализа ясно, что строй этой пьесы музыкальный, а не живописный, то, конечно, лучше всего она может быть понята и усвоена при помощи музыкального комментария, особенно дивного вагнеровского «Ritt der Wallküren» *****.

---

* Крещендо, усиление (*итал.*).

** Фортиссимо, максимальное усиление звука (*итал.*).

*** Диминуэндо, постепенное ослабление звука (*итал.*).

**** Вступление, начало. Тихо, негромко (*итал.*).

***** Полет валькирий (*нем.*).

ПУШКИН И ЦАРСКОЕ СЕЛО

I

Сто лет тому назад в Москве на Немецкой улице[1] родился человек, которому суждено было прославить свою родину и стать ее славой.

Бог дал ему горячее и смелое сердце и дивный дар мелодией слов сладко волновать сердца. Жребий судил ему короткую и тревожную жизнь и ряд страданий. Сам он оставил миру труд, ценность которого неизмерима. Этого человека звали Александр Сергеевич Пушкин.

Вчера и сегодня это имя у всех на устах. В церквах молятся об успокоении раба божия Александра, и нет, я думаю, того русского ученика, который, умея петь панихидные молитвы, не захотел бы примкнуть хору молящихся за любимого поэта.

Не только урочища пушкинской славы, как Москва, Петербург, Михайловское и Царское Село, чествуют Пушкина и вспоминают о своей прикосновенности к его жизни и творчеству. Даже случайные пристанища поэта, — а куда не бросала его судьба: от Виноградной долины до Арского поля, и от Невы до Арпачая[2]? — даже такие города, где он провел два-три дня в жизни, и те к юбилею собрали между старожилов клочки их старческих воспоминаний о дорогом госте: его обиталища разысканы и отметились надписями, и некоторые из них, верно, станут с этого дня читальнями, школами, богадельнями. Всякая черта не только в судьбе поэта или истории его рода, но даже в биографии его друзей получает для нас теперь какую-то новую ценность, и мы жадно роемся в пыли всевозможных архивов — и консисторских и военно-судных, чтобы добыть данные для освещения образа поэта, его творчества и судьбы.

Сооружаются новые памятники: у нас, в Одессе, в Петербурге[3] Не забыт и завещанный им *нерукотворный* — его сочинения, и надо надеяться, что наша Академия, издав их проверенный текст, раз навсегда положит предел наивным ошибкам и дерзким поправкам его издателей.

Пора вспомнить, каких часто мучительных усилий, еще с лицейской скамьи, стоили Пушкину точность его выражений и музыкальность стихов. Может быть, и в народных аудиториях подлинный Пушкин мало-помалу заменит рассказанного.

А кто исчислит эти речи, гимны, увенчанные бюсты поэта, цветы, которыми они будут засыпаны, и строчки пушкинских стихов, которые сегодня слетят с уст? Тени поэта вовсе не нужно наивной дани наших восторгов, и мы это знаем; но она нужна нам самим как залог светлых и долгих воспоминаний об исторических днях пушкинского юбилея. Справедливость требует отметить также, что родина поминает Пушкина не одними цветами и песнями: сколько стипендий, школ, читален и больниц наречется отныне во имя того, кто лирой пробуждал в нас добрые чувства!

Но чей же праздник сегодня? Кто идет на пушкинские торжества, кто их устраивает? Празднуют хранилища и рассадники русского просвеще-

ния — все, от Академии наук до самой скромной школы. Еще бы им не праздновать! Ведь все тайны нашего языка и народности и драгоценнейший залог их бесконечного развития — они там, в пушкинских творениях: там и уроки, и образцы, и школьный труд, и школьный отдых.

Празднуют и писатели: Пушкин не только дал им совершеннейшие из творений русского слова и доказал, что бессмертие может быть уделом и русского гения; он не только отлил для них новые формы творчества, ставшие мировыми под пером его преемников, но он дал им два новых орудия небывалой дотоле гибкости: свой язык и свой стих. Говорить ли о том, что своим гением, благородством натуры и высоким трагизмом жребия он поднял самое достоинство русских писателей.

Празднуют художники-живописцы, скульпторы, композиторы и артисты: не только поэзия и судьба, даже самые черты Пушкина близки их вдохновению. Чтобы не называть живых современников, я напомню вам только имена: Брюллова, Кипренского, Ге, Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского. Итак, на праздник идет школа, литература и искусство — но ведь для них Пушкин — блистательный патрон, и связи их с поэтом, несмотря на все свое значение, — все-таки связи профессиональные. Есть другие узы, которые связывают с Пушкиным всех русских без различия. Этим узам не суждено стареть, и пушкинскую поэзию можно сравнить с его Людмилой, над которой бессильны чары Черномора-времени. Разве теперь, читая или повторяя на память его «Пророка» или «Анчара», мы чувствуем на плечах гири столетнего юбилея? Разве божественная речь монологов «Бориса Годунова» кажется нам созданной 75 лет тому назад? Разве самые архаизмы Пушкина не дышат всей наивностью живого чувства?

> Но детский лик царевнча был ясен
> И свеж, и тих, как будто усыпленный.

Я спрошу у вас, разве вы знаете хоть одного человека, рожденного под русским небом и умеющего читать по-русски, и чтобы ни разу в жизни и ни одна строка пушкинской поэзии не заставила его сердце хоть на минуту забиться сильнее обыкновенного?

Вот из этих-то непосредственных и живых впечатлений пушкинской поэзии и слагается настоящее торжество его памяти, в них и надо искать духовного центра наших праздников.

Но кто же мы, кто читатели Пушкина? Поэт мечтал когда-то о «народной тропе» к своему «нерукотворному памятнику», т. е. поэзии, — и время пролагает эту тропу...

На наших глазах сбывается и вещее слово поэта о широкой известности его имени «в подлунном мире». Пушкина называют и читают на 52 языках, вот уже 76 лет, как его стали переводить, и есть мировые языки, которые насчитывают более 250 его переводов и изучений, а среди обладателей переводов проходят перед нами не только «гордый внук славян», т. е. все славянские народы, но и финн, и «друг степей калмык», которых пророчески называл поэт в своей оде.

II

Судьба особенно тесно связала имя Пушкина с Москвой, где он родился, с Петербургом, где жизнь его, по словам биографа, «завершилась событием, исполненным драматической силы и глубокой нравственной цели»[4], и, наконец, с Михайловским, возле которого находится его могила. И совершенно справедливо, если на пушкинском торжестве первые места принадлежат нашим столицам и Святым Горам. Но и у *Царского Села* на всероссийской тризне есть свое и неотъемлемое место.

Здесь Пушкин провел 6 с половиной лет[5]; в этих садах зацветал его дивный талант, наконец, здесь поэт два раза жил иллюзиями счастья: сначала в кругу лицейских друзей, а потом в медовый месяц, летом 1831 г.

Кто не помнит стихотворений и отдельных строф, посвященных Пушкиным Царскому Селу, — они блещут по всем страницам его поэзии, точно беглые и светлые улыбки воспоминания. Вспомните хоть эти строчки:

В те дни, в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться муза стала мне[6].

Пушкина привезли в Царское Село в 1811 г., когда ему было 12 лет, и он прожил здесь июнь и июль еще до поступления в Лицей, который открылся только 19 октября. И вот через четыре года в идиллии «Городок» он вспоминает свои первые впечатления от Царского Села:

Живу я в городке,
Безвестностью счастливом.
Я нанял светлый дом
С диваном, с камельком;
Три комнатки простые —
В них злата, бронзы нет,
И ткани выписные
Не кроют их паркет.
Окошки в сад веселый,
Где липы престарелы
С черемухой цветут;
Где мне в часы полдневны
Березок своды темны
Прохладну сень дают;
Где ландыш белоснежный
Сплелся с фиалкой нежной,
И быстрый ручеек,
В струях неся цветок,
Невидимый для взора,
Лепечет у забора.

Далее в той же пьесе поэт описывает и озеро, которое поразило его детское воображение: там

...лебедь белоснежный,
Оставя злак прибрежный,
Любви и неги полн,
С подругою своею,
Закинув гордо шею,
Плывет во злате волн.

Вы видите, что форма стиха еще слаба; рифма условна и иногда изменяет; а самое подражание Батюшкову мешает свободной художественной передаче впечатлений, но разве вы не чувствуете уже правдивого пушкинского колорита на этих маленьких уютных домиках, бог весть откуда журчащих ручейках, великолепном озере с лебедями и старых, тенистых зарослях садов за ветхими заборами? Но более всего, конечно, Пушкин любил наш великолепный парк. Он воспел его в том стихотворении, которое так восхитило и растрогало старика Державина[7].

Навис покров угрюмой нощи
На своде дремлющих небес;
В безмолвной тишине почили дол и рощи,
В седом тумане дальний лес;
Чуть слышится ручей, бегущий в сень дубравы,
Чуть дышит ветерок, уснувший на листах,
И тихая луна, как лебедь величавый,
Плывет в сребристых облаках[8].

Я не буду читать вам далее этого стихотворения. Его поэтический аромат уже испарился для нас и безвозвратно. В картине лунной ночи, озаряющей лилии на полях, и наяд, и бисерную реку водопадов, трудно узнать царскосельский парк. Живее передана разве поэзия памятников.

Он видит, окружен волнами,
Над твердой, мшистою скалой
Вознесся памятник. Ширяяся крылами,
Над ним сидит орел младой.
И цепи тяжкие, и стрелы громовые
Вкруг грозного столпа трикраты обвились;
Кругом подножия, шумя, валы седые
В блестящей пене улеглись[9].

Но искреннее и сильное патриотическое чувство, проникавшее пьесу придавало ей, конечно, в оживленном чтении Пушкина какое-то волшебное обаяние. «В этих великолепных стихах было затронуто все живое для русского сердца, — говорит лицейский товарищ Пушкина, — когда Державин со слезами на глазах бросился целовать поэта и осенил его кудрявую голову, мы все, под каким-то неведомым влиянием, благоговейно молчали»[10].

Если внимательно приглядеться к ранним одам Пушкина, вдуматься в эту величавую красоту, которая когда-то пленяла и даже трогала, а теперь кажется и условной и холодной, то мы найдем в ней не только дань гениального юноши своему веку, воспитанию и возрасту. Кто-то говорил, что он глубже чувствует красоты трагедий Расина, когда думает о них, стоя на веранде Версальского дворца, в виду перспективы величавых аллей и строгой гармонии этих искусственных групп...

Я применил бы эти слова к царскосельским одам Пушкина, да, пожалуй, и к целой полосе его творчества. Если на его лире, бесконечно видоизменяясь, никогда не смолкали

Те гимны важные, внушенные богами...

и если слова Пушкина:

Служенье муз не терпит суеты;
Прекрасное должно быть величаво [12] —

истинное поэтическое признание, то за юношескими впечатлениями поэта в Царском Селе должна утвердиться их настоящая ценность.

Именно здесь, в этих гармонических чередованиях тени и блеска: лазури и золота; воды, зелени и мрамора; старины и жизни; в этом изящном сочетании природы с искусством Пушкин еще на пороге юношеского возраста мог найти все элементы той строгой красоты, которой он остался навсегда верен и в очертаниях образов, и в естественности переходов, и в изяществе контрастов (сравните их хотя бы с прославленными державинскими), и даже в строгости ритмов (например, в пятистопных ямбах «Бориса Годунова», где однообразная и величавая плавность достигается строгим соблюдением диерезы [13] после четвертого слога).

Вы скажете: он видел после Кавказ, море, степи. Не обесценивая впечатлений южного периода, я позволил бы себе заметить, что Пушкин любовался грандиозными картинами гор и волн после того, как глаз его воспитался на спокойно и изящно-величавых контурах Царскосельских садов. Этого мало: в Царском Селе поэта окружали памятники нашего недавнего прошлого, в нем еще жил своей грандиозной и блестящей красотой наш восемнадцатый век, и Пушкин должен был тем живее чувствовать славу и обаяние недавних подвигов русского оружия, что его первые царскосельские годы совпали с событиями Отечественной войны. Не отсюда ли, не из этих ли садов, не от этих ли памятников, простых и строгих, но много говоривших сердцу впечатлительного юноши, идут те *величавые* образы, которые так бесконечно разнообразны на страницах его поэзии? Вот великий Петр — этот железный исполин, бесстрашный и бесповоротный; вот измученный совестью Годунов, уже величаво спокойный в сознании неизбежного возмездия, вот величавый в своем смирении патриарх [14], вот раненный в голову капитан Миронов перед виселицей, вот идеал, синтез царственного и женственного обаяния — императрица Екатерина, когда она поднимает с полу его испуганную, расплаканную и очарованную дочь. А эти грандиозные тоскующие тени Наполеона, Шенье, Байрона, Овидия?

Не здесь ли произошло у Пушкина и поэтическое зарождение еще смутного героического образа?

Еще в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1815) поэт изобразил два памятника: великолепный — Орловский, а рядом

В тени густой угрюмых сосен
Воздвигся памятник простой —

в честь победителя при Кагуле, Румянцева [15].

В этом сочетании нельзя ли видеть первого намека, первого эскиза для тех грандиозных образов, которые позже Пушкин облек: один — чертами Кутузова, другой — Барклая де Толли?

Не здесь ли Пушкина стали волновать впервые идеи исторической правды и возмездия? Не от спокойных ли гранитов Царскосельского сада шла мысль поэта, которая вылилась потом в великодушный призыв к оправданию развенчанной тени Наполеона?

Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развенчанную тень! [16]

Не здесь ли Пушкин вообще получил вкус к историческим занятиям, эту склонность, столь определительную для всей его литературной деятельности?

Оставаясь в области лиризма, мы найдем, что именно в Царском Селе, в этом парке «воспоминаний» по преимуществу, в душе Пушкина должна была впервые развиться наклонность к поэтической форме *воспоминаний*, а Пушкин и позже всегда особенно любил этот душевный настрой.

Воспоминания вырывали у него самые задушевные звуки и самые смелые признания:

Для бедной легковерной тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени [17].

Вспомните строчки, посвященные Дельвигу, няне, юности в Михайловском:

Уж десять лет ушло с тех пор, и много
Переменилось в жизни для меня;
И сам, покорный общему закону,
Переменился я. Но здесь опять
Минувшее меня объемлет живо —
И кажется, вечор еще бродил
Я в этих рощах [18].

А его драматические сцены «Русалка»?

Прелесть этого, может быть, совершеннейшего из созданий Пушкина едва ли нарушается даже неоконченностью. Что дал бы конец?

Да разве руки Милосской Амфитриты — Венеры или голова Крылатой Победы [19] усилили бы для нас обаяние этих статуй? Анализируя впечатления, рождаемые «Русалкой», мы видим целую гамму настроений одного и того же типа: это *воспоминания*, это — различно ощущаемое князем и старым вороном, русалкой и княгиней сознание *безвозвратности* пережитого. Одна из сильнейших по лиризму пьес Пушкина — его «Воспоминание» (1828) имеет в основании то же душевное настроение.

В бездействии ночном живей горят во мне
    Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
    Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
    Свой длинный развивает свиток;
И, с отвращением читая жизнь мою,
    Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
    Но строк печальных не смываю.

Интересно сравнить эту пьесу с написанной в следующем году, когда Пушкин, после долгой разлуки, зимой 1829 г. посетил Царскосельский парк.

    Воспоминаньями смущенный,
    Исполнен сладкою тоской,
Сады прекрасные, под сумрак ваш священный
    Вхожу с поникшею главой.
Так отрок Библии — безумный расточитель,
До капли истощив раскаянья фиал,
Увидев наконец родимую обитель,
    Главой поник и зарыдал [20].

Обратите внимание, как смягчился тон «воспоминаний»: даже библейский символ — уже не тот: вместо мрачных хартий греха и ангелов с пламенным мечом здесь трогательная притча о блудном сыне.

И долго я блуждал, и часто, утомленный,
Раскаяньем горя, предчувствуя беды,
Я думал о тебе, придел благословенный,
    Воображал сии сады.

    Воображаю день счастливый,
    Когда средь вас возник Лицей,
И слышу наших игр я снова шум игривый
    И вижу вновь семью друзей.
Вновь нежным отроком, то пылким, то ленивым,
Мечтанья смутные в груди моей тая,
Скитаясь по лугам, по рощам молчаливым,
    Поэтом забываюсь я [21].

Пушкин любил Царское Село, потому что там прошло его отрочество и юность, и нам возразят, пожалуй, что ранние годы жизни всегда кажутся розовыми в воспоминаниях.

Не сказал ли тот же Пушкин:

Что пройдет, то будет мило[22]?

Да, но отчего же Захарово[23] и Москва гораздо реже вспоминались Пушкину, и отчего в стихах его нет совсем трогательного образа материнской ласки, как у Гоголя, у графа Льва Толстого, у Гончарова (вспомните слезу Обломова)?

Отчего, с другой стороны, царскосельские воспоминания так тесно связаны у Пушкина с самим представлением о творчестве?

В лицейских пьесах, а частью и позднейших, у Пушкина мы найдем немало указаний на то, как это творчество пряталось по зарослям сада, а иногда властно порывалось наружу.

...когда, еще незнаемый никем,
Не зная ни забот, ни цели, ни систем,
Я пеньем оглашал приют забав и лени
И царскосельские хранительные сени[24].

Наблюдение показывает, что процесс творчества соединялся у Пушкина: или с грезами «первосония» (пушкинское непривившееся слово)[25], или с лесными зарослями где-нибудь около воды.

Вы помните?

Бежит он, дикой и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...[26]

Но еще гораздо ранее, в 1815 г., обращаясь к своему учителю, Николаю Федоровичу Кошанскому (на поэтическом языке — Аристарху)[27], Пушкин рисует подобную же картину, только она не идеализирована, она не успела еще, так сказать, оторваться от почвы.

Брожу ль над тихими водами
В дубраве темной и глухой,
Задумаюсь — взмахну руками,
На рифмах вдруг заговорю —
И никого уж не морю
Моими резвыми стихами...[28]

Интересно, что уже здесь, в Царском Селе, природа создавала не только атмосферу для пушкинского творчества, но она позволяла и, может быть, даже звала его проверять силу и звучность созданного.

Не то же ли делал поэт и позже, когда в Михайловском спугивал своими стихами стаи молодых уток?[29] Не о том же ли читаем и в «Разговоре книгопродавца с поэтом» (написан в 1824 г. и касается южных впечатлений)?

В гармонии соперник мой
Был шум лесов, иль вихорь буйный,
Иль иволги напев живой,
Иль ночью моря гул глухой,
Иль шепот речки тихоструйной.

Среди прогулок по Царскосельским садам, куда лицеистов летом пускали на целые дни, живая фантазия Пушкина не раз рисовала себе сад и дворец, какими они были, по рассказам, раньше, при императрице Елизавете и при Екатерине II.

Та лужайка направо от мраморного мостика, куда лицеистов водили играть в мяч и лапту, и при нем еще носила название «розового поля» [30]: в царствование Семирамиды севера [31] там действительно были розы.

Царскосельский дворец, построенный в 1744 г. графом Растрелли [32], был архитектурным чудом своего времени. Кто не слыхал рассказа о том, как французский министр, маркиз де ла Шетарди назвал дворец Елизаветы драгоценностью, которую бы надо было держать в футляре. Я склонен думать, что известные изображения волшебных садов и чертога во второй песне «Руслана и Людмилы» [33] не остались без влияния картины Царскосельского сада и дворца: только, конечно, переработанные фантазией, на основании преданий о золотой роскоши XVIII в. Это тем более вероятно, что первые песни «поэмки» были написаны Пушкиным еще в Лицее [34]. Но не надо забывать, конечно, что он тогда же читал Ариоста [35], бредил Богдановичем [36] и что вообще природа действовала на него не деталями, а общим впечатлением, я бы сказал музыкой рождаемых настроений.

Летят алмазные фонтаны
С веселым шумом к облакам;
Под ними блещут истуканы
И, мнится, живы; Фидий сам,
Питомец Феба и Паллады,
Любуясь ими, наконец,
Свой очарованный резец
Из рук бы выронил с досады.
Дробясь о мраморны преграды
Жемчужной, огненной дугой
Валятся, плещут водопады;
И ручейки в тени лесной
Чуть вьются сонною волной.
Приют покоя и прохлады,
Сквозь вечну зелень здесь и там
Мелькают светлые беседки;
Повсюду роз живые ветки
Цветут и дышат по тропам [37].

Преображенный Царскосельский сад мы находим и в одном из неразгаданных и неоконченных стихотворений 1830 г.: оно начертано в таких же

простых и строгих штрихах, как позднейшие «Странник» и «Анджело», но его величаво мистический тон еще усиливается от формы дантовских терции;

это — «В начале жизни школу помню я».

И часто я украдкой убегал
В великолепный мрак чужого сада,
Под свод искусственный порфирных скал.

Там нежила меня теней прохлада;
Я предавал мечтам свой юный ум,
И праздномыслить мне была отрада.

Любил я светлых вод и листьев шум,
И белые в тени дерев кумиры,
И в ликах их печать недвижных дум.

Все — мраморные циркули и лиры,
Мечи и свитки в мраморных руках,
На главах лавры, на плечах порфиры...

III

Но что же представлял из себя тот Царскосельский лицей, о котором Пушкин не раз говорил с любовью и для которого позже, в тяжелые годы аракчеевского режима, его имя, по признанию старого лицеиста (Грота), обратилось в спасительный палладиум?[38] Это учебное заведение возникло в тяжелое для России время — перед самой войной, и первые годы наступивших после войны перемен еще застали Пушкина в Лицее. Тем не менее в лицейском уставе и его порядках при Пушкине еще вполне чувствовалось

Дней Александровых прекрасное начало[39].

Казалось, тень великой монархини, ее высокие воспитательные заветы охраняли питомцев, которым ее благословенный внук отдал часть своих царственных покоев.

В Лицее были уставом запрещены телесные наказания — черта в высокой степени замечательная; в интернате не было обычного в наше время казарменного устройства; всем питомцам полагались отдельные комнаты — «кельи», как их называл Пушкин[40]; пансионский день распределялся гигиенично: на ученье 7 часов, остальное время прогулки, игры, гимнастика. Курс был общеобразовательный и рассчитан только на шесть лет. Прекрасная библиотека выписывала всю периодическую печать, и лицеисты читали много и свободно. Профессора аттестовали питомцев не цифрами, а отзывами, и еще теперь, благодаря этому можно видеть индивидуальные черты Пушкина и его товарищей в школьном возрасте. А где теперь такие педагоги и директора, как пушкинский, — к сожалению, на один лишь

год, Егор Антонович Энгельгардт [41], который остался на всю жизнь другом, опекуном и предстателем за своих питомцев? Правда, и немного их было на первых порах, при Пушкине всего тридцать.

Вот послушайте, как характеризуется лицейская жизнь первого периода в письме Илличевского к бывшему гимназическому товарищу: «Благодаря богу, у нас, по крайней мере, царствует, с одной стороны, свобода (а свобода — дело золотое). Нет скучного заведения сидеть à ses places*; в классах бываем недолго: 7 часов в день; больших уроков не имеем, летом досуг проводим в прогулке, зимою — в чтении книг, иногда представляем театр, с начальниками обходимся без страха, шутим с ними, смеемся» [42]. Не правда ли, что это не походит на выдумку? Но вы заметите мне, что в тех же письмах Илличевского есть указания и на теневую сторону лицейской жизни: ученье шло несистематично, успехи были слабые и, во всяком случае, неравномерные: об этом не раз говорил впоследствии и сам Пушкин (например, в письме к брату) [43]. Учителя? Я не буду тревожить сегодня теней почтенного Николая Федоровича Кошанского или математика Карцова [44] из-за непройденных параграфов латинской грамматики или недосказанных теорем, тем более, что для своего времени и Куницын [45], и Кайданов [46], и Кошанский, и Карцов были люди хорошо образованные, учились и за границей, писали книги. Поэт Батюшков когда-то сказал про своего молодого соперника Пушкина, что его следовало бы подольше продержать на молочном супе и логике [47]. Но судьба распорядилась иначе: ей было угодно, чтобы прилежный Кошанский при Пушкине часто прихварывал — и, кажется, белой горячкой; а заменявший его Галич [48], вместо чтения Горация, вел с учениками беседы и даже — о ужас! — пил в их кельях гогель-могель.

Но если вглядеться попристальнее, то окажется, что воспитание Пушкина и его сверстников вовсе не было оставлено в пренебрежении, по крайней мере при Энгельгардте. Энгельгардт заботился о развитии в юношах литературных интересов и даже поощрял писательство; а это было далеко не так мелко, как может показаться с первого взгляда. Вспомните, что самые образованные выдающиеся русские люди того времени получали образование почти исключительно литературное.

В Лицее завелось под председательством Энгельгардта литературное общество «лицейские друзья полезного», и если оно, не получив официальной санкции, должно было через год, в 1822 г., прекратить свое существование, то журнально-литературные традиции сохранились в Лицее надолго, значит, у них был здоровый, крепкий корень. Во всяком случае для Пушкина, а значит и для всех нас, его читателей, эта молодая лицейская литература, эта гуманная свобода и дружеское общение лицеистов с профессорами сослужили большую службу. Пушкин написал в Лицее 130 стихотворений и уже здесь приучился серьезно работать над отделкой стиха. Товарищ, который сказал о Пушкине очень мало лестных слов, и тот признает, что «при всей наружной легкости его прелестных стихо-

* На своих местах (*фр.*).

творений, Пушкин мучился над ними по часам и сутками и в каждом почти стихе было бесчисленное множество помарок».

А кто знает, если бы еще в Лицее Пушкин не прошел практического курса поэзии и *не пережил периода подражаний* (Державину, Жуковскому, Батюшкову и ранним французским парнасцам), если бы вместо досуга для творческих снов и вдохновения и для отделки стихов он выучил вчетверо больше уроков и прослушал гораздо больше по-тогдашнему ученых лекций, если бы, наконец, у него не было литературных общений, подстрекающего соперничества метроманов-друзей, — удалось ли бы ему войти в жизнь уже сложившимся писателем, успел ли бы он в короткий срок, отмежеванный ему судьбою, создать все то великое и вечное, что он нам оставил? Не надо забывать и положительных знаний, и навыков, вынесенных Пушкиным из Лицея: он был несравненно грамотнее Лермонтова, я уже не говорю о Гоголе; он вышел из Лицея с порядочным запасом сведений по мифологии и истории, по русской литературе, и выучился по-латыни: по крайней мере на юге он читает Овидия в подлиннике, а поступая в Лицей, читал Вергилия во французском переводе. Положение Лицея в обществе установилось не сразу. Государь Александр Павлович и вся царская семья не раз удостоивали Лицей своими посещениями, лицеистов пускали проводить целые дни в аллеях царских садов, но для общества долго мундир лицеиста казался немножко диким. Вот что рассказывает И. И. Пущин, лицейский сверстник и друг Пушкина, о первом выпуске 1817 г.:

«Мы шестеро, намеченные в гвардию, были в лицейских мундирах на параде гвардейского корпуса. Подъезжает к нам граф Милорадович, тогдашний корпусный командир, с вопросом, что мы за люди и какой это мундир? Услышав наш ответ, он несколько задумался и потом очень важно сказал окружающим его: «Да, это не то, что университет, не то, что кадетский корпус, не семинария — это лицей». Поклонился, повернул лошадь и ускакал» [49].

В дамских устах Лицею присвоивался тоже не особенно лестный эпитет «l'inévitable»*.

В последние годы пребывания в школе Пушкин сблизился в Царском с некоторыми из офицеров лейб-гусарского полка. Из них один особенно, П. Я. Чаадаев, имел на юношу большое влияние, сохранившееся потом чуть ли не на всю жизнь. Он был несколько — года на четыре — старше Пушкина, но гораздо его серьезнее в период первого знакомства. В известном послании с юга [50] поэт связывает с именем Чаадаева все лучшие свои воспоминания о Царском; он ставит под эгиду своего друга и вдохновенный труд, и жажду размышлений, и стремления свои сравняться с веком по образованию. Я с почтением повторяю сегодня имя Чаадаева, потому что Пушкин повторял его всегда с любовью. Между лицейскими товарищами Пушкин выделялся начитанностью: еще ребенком он познакомился в библиотеке отца с литературой прошлого века, конечно, французской или

---

* Неизбежное (*фр.*).

той, которую знали и признавали французы, а в гостиной родителей перевидал всех корифеев нашей литературы начала века: и Дмитриева, и Карамзина, и Жуковского, и Батюшкова. Но, вероятно, не раньше Царского Села *в нем созрела мысль посвятить себя* именно *писательству*, и некоторых из товарищей Пушкин в связи с этим не раз вспоминал с благородной признательностью, особенно Дельвига:

Но я любил уже рукоплесканья,
Ты гордый пел для муз и для души;
Свой дар как жизнь я тратил без вниманья,
Ты гений свой воспитывал в тиши [51].

Первое из стихотворений Пушкина, напечатанное в большом журнале («Другу стихотворцу» [52], в «Вестнике Европы» за 1814 г.), показывает, как серьезно работала мысль юноши, едва достигшего 15 лет, над вопросами о судьбе писателей, особенно поэтов.

Лачужка под землей, высоки чердаки —
Вот пышны их дворцы, великолепны залы.
Катится мимо их Фортуны колесо;
Родился наг и наг вступает в гроб Руссо;
Камоэнс с нищими постелю разделяет;
Костров на чердаке безвестно умирает,
Руками чуждыми могиле предан он...[53]

Эта юношеская пьеса была первой ступенью того «культа страданий поэтов и великих людей», который прославил Пушкина. Конечно, судьба не раз заставляла и самого Пушкина бросать милые ему места и порывать дружеские связи: так было с его поспешным отъездом на юг и с обязательным возвращением в Михайловское, и даже с препровождением в столицу. И сама жизнь могла научить Пушкина страданиям поэта. Но было бы неправильно думать, что, изображая Овидия, Шенье, Байрона, Пушкин проектировал на бумагу только свой собственный душевный мир, свои обиды. Люди, которые делали это, — Лермонтов в юности, например, — обыкновенно повторялись. Наблюдения над поэзией Пушкина, наоборот, убеждают нас в большом разнообразии, даже в картинах личного характера. Если он хотел иногда взглянуть прежними глазами, почувствовать себя прежним человеком, он не мог этого сделать: его *воспоминания были сознанием* чувства *невозвратности*: так было с «Воспоминаниями в Царском Селе», то же видим в пьесе «Опять на родине». Всякий раз кисть поэта с волшебной точностью воспроизводила то, что поэт чувствовал *теперь*, а не то, что переживал *прежде*. С этим связана и поэтическая смелость его признаний, и та возвышенная искренность поэта, которая так резко отличается и от экспансивной, безразличной правдивости ребенка, и от холодного цинизма «демонической» натуры.

Вспомните его стихи, посвященные памяти госпожи Ризнич [54]:

Но недоступная черта меж нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я:

Из *равнодушных* уст я слышал смерти весть,
И *равнодушно* ей внимал я.

Надо ли говорить о том, как мало субъективности было у Пушкина в изображениях Шенье, Байрона и Овидия и как не похожи одна на другую эти «потревоженные тени»: изнеженного, рано поседевшего и беспомощного Овидия, который с бледной улыбкой принимает дань наивного обожания скифов [55]; Андре Шенье, этого светлого жреца поэзии, оправдавшего судьбою легенды об Арионе и Орфее; и Байрона, тоскующего и гордого гения бури?

Вообще самопризнания Пушкина в поэзии довольно редки, и надо относиться с большой осторожностью к заключениям, которые делает критика о намеках его на собственную судьбу: и Моцарт, и Алеко, и Альбер [56], и даже Онегин, по-моему, дают очень мало материалов для пушкинской биографии или характеристики. Даже в лирических пьесах мы нередко встречаем у него какое-то болезненное целомудрие чувства, какую-то боязнь выставить перед толпой свой личный душевный мир, мир, в котором Пушкин считал себя единственным судьей и ответчиком.

Возьмите конец его «Воспоминания»:

И нет отрады мне — и тихо предо мной
Встают два призрака младые,
Две тени милые, — два данные судьбой
Мне ангела во дни былые.
Но оба с крыльями и с пламенным мечом,
И стерегут — и мстят мне оба,
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах счастия и гроба.

Кто из читателей, не говорю уже теперешних, но современных пьесе (1828), мог бы усмотреть в библейском образе этой строфы какой-нибудь личный намек, а между тем Пушкин признал ее не подлежащей печати [57].

Вот это-то строгое, почти религиозное отношение к творчеству, которое с таким многообразным постоянством повторяется у Пушкина в его «Возрождении» и в «Черни», и в «Поэте», и в «Пророке», уходит корнями еще в лицейскую почву. Еще со школьной скамьи он дает Жуковскому торжественный обет служить поэзии.

Благослови, поэт!.. В тиши Парнасской сени
Я с трепетом склонил пред музами колени...

...Страшусь, неопытный, бесславного паденья,
Но пылкого смирить не в силах я влеченья...

Нет, нет! решился я — без страха в трудный путь,
Отважной верою исполнилася грудь.
Творцы бессмертные, питомцы вдохновенья!..

Вы цель мне кажете в туманах отдаленья,
Лечу к безвестному отважною мечтой,
И, мнится, Гений ваш промчался надо мной! [58]

Не чувствуете ли вы, как волны чувства поднимаются здесь у поэта с самого дна души и как им тесно в этих мерных александрийских стихах, еще не чуждых налета юношеской риторики?

В самой дружбе поэт, за ее личной, интимной стороной, склонен был видеть нечто высшее, иногда почти мистическое, если ее освящала поэзия и скрепляли мечты о творчестве и служении прекрасному.

Лучше всего это выразилось в известных стихах лицейской годовщины 1825 г.[59]:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он, как душа, неразделим и вечен —
Неколебим, свободен и беспечен
Срастался он под сенью дружных муз.
Куда бы нас ни бросила судьбина
И счастие куда б ни повело,
Все те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село.

Еще раньше, перед выпуском, поэт видит в дружбе какую-то таинственную силу. Вот слова, почти пророческие, с которыми, между прочим, обратился он к Пущину:

Ты вспомни первую любовь,
Мой друг, она прошла... но с первыми друзьями
Не резвою мечтой союз твой заключен;
Пред грозным временем, пред грозными судьбами,
О милый, вечен он! [60]

А как умел Пушкин привязывать к себе людей! Чем был он для своих лицейских товарищей потом на всю жизнь! Вот два свидетельства, хотя выбор их и велик. Я не говорю о самых близких товарищах: ни о Кюхельбекере, ни о Дельвиге. Останавливаюсь на Пущине и Матюшкине[61]. В воспоминаниях Пущина есть рассказ о его свидании с Пушкиным, поразительный по силе искренности. Речь идет о посещении Пущиным Михайловского; этому свиданию посвящены известные строчки:

...Поэта дом опальный,
О Пущин мой, ты первый посетил...[62]

Кто не помнит картины Ге? [63]

Пущин пишет:

«Не было силы остановить лошадей у крыльца, протащили мимо и засели в снегу нерасчищенного двора. Я оглядываюсь: вижу на крыльце Пушкина, босиком, в одной рубашке, с поднятыми вверх руками. Не нужно говорить, что тогда во мне происходило. Выскакиваю из саней, беру его

в охапку и тащу в комнату. На дворе страшный холод, но в иные минуты человек не простужается.

Смотрим друг на друга, целуемся, молчим. Он забыл, что надобно прикрыть наготу, я не думал об заиндевевшей шубе и шапке. Было около восьми часов утра. Не знаю, что делалось. Прибежавшая старуха застала нас в объятиях друг друга в том самом виде, как мы попали в дом: один — почти голый, другой — весь забросанный снегом. Наконец, пробила слеза (она и теперь, через 33 года мешает писать в очках), мы очнулись. Совестно стало перед этою женщиной, впрочем, она все поняла. Не знаю, за кого она приняла меня, только, ничего не спрашивая, бросилась обнимать. Я тотчас догадался, что это добрая его няня, столько раз им воспетая, и чуть не задушил ее в объятиях»[64].

Был у Пушкина еще товарищ по Лицею Ф. Ф. Матюшкин: этот застенчивый и молчаливый человек, казалось, даже и не стоял особенно близко к Пушкину, но прочтите те строки, единственные, которые он еще мог написать, когда в Севастополе впервые услышал о смерти Пушкина, и вы поймете, чем Пушкин был для первых лицеистов:

«Пушкин убит! Яковлев! Как ты это допустил? У какого (сильное слово. — *И. А.*) поднялась на него рука? Яковлев, Яковлев! Как мог ты это допустить? Наш круг редеет; пора и нам убираться...»[65].

Беззаветность Пушкина в дружбе, особенно лицейской, отразилась потом на всей его лирике: я не знаю в мире поэта, у которого бы так полно было ***поэтическое самозабвение*** и ***самоотречение***, способность целиком, с головой уйти в одно чувство, забывая при этом обо всем остальном.

Чтобы иллюстрировать эту способность Пушкина, я напомню вам его «Заклинание»:

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы,
Я тень зову, я жду Леилы:
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

Явись, возлюбленная тень,
Как ты была перед разлукой,
Бледна, хладна, как зимний день,
Искажена последней мукой.
Приди, как дальняя звезда,
Как легкий звук иль дуновенье,
Иль как ужасное виденье,
Мне все равно, сюда! сюда!

Это стихотворение характерно именно беззаветностью одного чувства, его торжеством не только над всеми остальными, но над самой формой

поэтического выражения: она стала так воздушна, чувство так пронизало слова, что нам кажется, что это говорит не поэт, а его сердце. Вообще, в беззаветности чувства — один из ключей не только *обаяния* пушкинской поэзии, но даже ее *совершенства*.

Второе, не менее существенное свойство его лирики заключается в *гуманности*.

Вспомните «Анчара»:

К нему и птица не летит,
И тигр нейдет: лишь вихорь черный
На древо смерти набежит —
И мчится прочь, уже тлетворный.

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом,
И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом.

Вспомните, как в поэме «Анджело»

Изабела
Душой о грешнике, как ангел, пожалела
И, пред властителем колена преклоня,
«Помилуй, государь, — сказала. — За меня
Не осуждай его. Он (сколько мне известно,
И как я думаю) жил праведно и честно,
Покамест на меня очей не устремил.
Прости же ты его!»
И Дук его простил [66].

Вспомните, наконец, оправдание Наполеона:

Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развенчанную тень! [67]

Гуманность Пушкина была явлением высшего порядка: она не дразнила воображения картинами нищеты и страдания, и туманом слез не заволакивала сознания: ее источник был не в мягкосердечии, а в понимании и чувстве справедливости. И гуманность была, конечно, врожденной чертой избранной натуры Пушкина. Но, может быть, ее развитию содействовала и обстановка его юности: Лицей, на который падали лучи царской ласки и где Пушкин видел немало снисхождения и к себе, и к своим товарищам.

* * *

Мне остается сказать несколько слов о втором пребывании Пушкина в Царском Селе, летом 1831 г. Он только что женился перед этим на Наталье Николаевне Гончаровой, и рядом с иим, в Царском же, поселился Жуковский: у Пушкина ожили воспоминания о светлых днях Лицея, и к ним прибавились новые радости и мечты. На досуге, отрезанный от Петербурга холерой, Пушкин стал перебирать старые записи сказок, сделанные им еще в Михайловском; и вот учитель с учеником начинают взапуски писать сказки в стихах. Жуковский написал тогда Берендея, Пушкин — Салтана и Балду.

Судьба хотела, чтобы даже первая муза нашего поэта, его дряхлая голубка и «мама», как он ее называл, Арина Родионовна, была взята из наших же мест, это была крестьянка из-под Суйды, недалеко от Гатчины.

* * *

Есть старое лицейское предание, что еще при Энгельгардте был возле Лицея поставлен дерновый памятник кубической формы с белой мраморной доской: на доске золотыми буквами вырезана была надпись Genio loci — т. е. гению-хранителю. Имя Пушкина как-то само собой приурочилось потом к этому местному памятнику, и царскосельские лицеисты окружали свой палладиум благоговением. Прошло без малого 30 лет, Лицей перевели в Петербург, и куда девался памятник, я не знаю. Но истинный гений-хранитель наших садов не мог их покинуть, и вчера мы положили первый камень для его царскосельского памятника. Под резцом художника образ поэта уже воплотился, и скоро, молодой и задумчивый от наплыва еще неясных творческих мыслей, Пушкин снова будет глядеть на свои любимые сады, а мы, любуясь им, с нежной гордостью повторять:

Он между нами жил [68].

ТЕАТР ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

I

Опять три сестры на сцене. Но на этот раз уже не чеховские.

Те были барышни высокой души и чарующей нежности, а эти — черствые и злые мещанки.

Те озаряли, а с этими страшно. Те были воздушные, а эти — Анфиса с сестрами — снедаемы темными страстями. Там Марья Сергеевна Кулыгина, несмотря на своего Федора Ильича, казалась чистой и мечтательной девицей. Здесь подросток Нина — кажется преждевременно проституиро-

ванным созданием, которое лишь для целей соблазна одели в гимназический передничек.

Наконец, у тех было два идола: один наследственный от Чехова — Москва, а другой собственный, семейный, полозовский — Андрюша. А у этих, новых, один только Федя и есть.

Как брат, Андрюша был кумир вполне безобидный и отчасти даже трогательный. Андрюша был сама идиллия. «Вы слышите? Это Андрюша играет на скрипке. О, у него удивительные способности». Но не таков новейший Федя. Любовник по специальности, он лишь как-то мимоходом оратор и скандалист. Все данные, таким образом, в нем налицо, если не для трагедии, так уж, во всяком случае, для абзаца в хронике с сенсационным заголовком.

«Три сестры» Чехова были в свое время таким откровением для сцены, что нет ничего мудреного, если и, помимо сходства в основном рисунке, новая пьеса Леонида Андреева не могла уйти от обаяния драмы трех чеховских сестер. И точно: перед нами та же бестолковщина праздной жизни, те же ораторы и те же остряки. Так же, когда автор боится за свои ресурсы, за сценой начинает играть музыка, а на сцене и кстати и некстати, но так же охотно — жуют, язвят и балаганят.

Есть даже общая деталь у обеих пьес, и притом весьма характерная, — уцелевший от прошлого и молчаливый свидетель.

Чехов был мягкий и элегический человек, и он сделал из этого «жизненного quand-même» * старого доктора. Помните, Чебутыкин, тот самый, который «представьте себе, Добролюбова и только по газетам знает». Но Андреев желчен, он — мистик и фаталист. Ему уже не до «Тара-рабумбии» и вообще не до Чебутыкиных. Что ему за дело, скажите, до сентиментальных представлений сестер Полозовых о доме на Басманной и человеке, который был влюблен в их мать. У него quand-même вырядился древней прабабкой, которая притворяется глухой, но в сущности никакая не прабабка, а нечто Высшее — не то Усыпленная Совесть (см. Филарета [1]), не то Немезида (см. для скорости — малого Брокгауза).

II

Эстетическую работу двух мастеровых нельзя даже и сравнивать.

Чехов все равно что создал новый русский театр. Леонид же Андреев воспринимает его как нечто данное. И не только воспринимает, но ему приходится формовать по чеховским моделям свое оригинальное, более того, органически чуждое чеховщине дарование.

Для Чехова жизнь в самых уродливых, самых кошмарных своих проявлениях претворялась в нечто не только красиво-элегическое, но и левитановски-успокоительное. Оттого-то Чехов так любил и с таким смаком отделывал ее детали и смаковал словечки. Вы можете в чеховской пьесе по

* Здесь: вопреки всему (*фр.*).

желанию сосредоточиться на любом из проходящих перед вами лиц, хотя бы второстепенном, и это отнюдь не нарушит цельности вашего созерцания. Чехов ничему в своей любовной работе не давал ни слишком ярко блестеть, ни бесследно пропадать. С таким же художественным вниманием он надевает на Наташу ее зеленый кушак, с каким дает Ирине оплакать рыцаря фон Тузенбах. Все через пенсне и с тонкой улыбочкой, поеживаясь.

Если не хватает средств литературных — бутафора за бока: там шарманка захрипит кстати, здесь начальник станции «Грешницу» декламировать начнет[2]. Жизнь, конечно, спора нет, — но также и трогательное соединение искусств, чтобы сладко волновать слегка отяжелевшее сердце под лацканом смокинга.

Леонид Андреев воспринимает жизнь как мучительно острую загадку. Он не обволакивает нас ею, как делал это Чехов, а колет и шпыняет.

Отсюда, например, и своеобразная его мелодраматичность.

Начнет по-чеховски: вдали музыка, что-то вроде монопана тупо-танцорное, а здесь комната со сводами, бабка, которая умирает и умереть не может. И вдруг к этой глухой бабке является целая компания со свечками. Подвыпившие все — гимназисты, адвокаты, лысые, кажется, субъекты, девицы, дамы. Пришли и не знают, зачем пришли. Веселятся, конфузятся, потные, гадкие, и непристойнее, чем собаки на панихиде. Тут уже нет *согласования*, гармонизации и пр. Наоборот как раз, а мне это-то и понравилось. Что-то более сложное показалось мне под эстетической личиной праздной жизни.

Другая у Леонида Андреева трактовка и характеров. У него как-то все люди немного противные и нечистые какие-то. Попробуем в этом разобраться.

Нет, в сущности, человека, покладистее скептика. Не правда ли, что Чехов кажется иногда удивительно круглым?

Для художника-скептика, в сущности, ведь один только человек и есть на свете, а именно он. В других он только разнообразно любуется собою же, т. е. своим *я*, единственным, что для него несомненно.

Но не таков фаталист. Для него, собственно, никакое *я* и в счет не идет. Есть в них, во всех, что-то другое — большое и страшное, но это — уж, наверное, *не-я*.

Эстетически это *не-я* требует иллюстраций и своеобразно изменяет психологию людей, через которых действует. Оно придает жизни и отдельным людям у Леонида Андреева особый колорит и как-то их от нас отделяет: мы перестали за них бояться, их любить и даже жалеть.

Люди Леонида Андреева жутко символизируются, и в сценической трактовке это кажется особенно неестественным и страшным.

Но странное дело, андреевские люди нам чужды, а чеховские, наоборот, близки, — ведь это же все мы, все *я*.

Отчего же, скажите, Маша Полозова с ее столь изящной всамделишностью кажется просто китайской тенью, если вы сравните ее с лубочной Анфисой.

32

~~Это характеры. Откуда она пришла~~

Горелая, сухая, женская натура

Нечего и сравнивать пьесы по художественной отделке. Чехов всякую деталь отделывал

в «Трех сестрах». Вершинин любое место,

Не искренно, мелко,

Автор Андреев нервен и сух

Его интересует не пьеса, которую будут разыгрывать под его криками актеры и актрисы, а что-то другое,

Ты мне не нужна, Андреева говорит Федор Иванович Кокошкин, героиня, которую, кажется, сейчас готовы созерцать на наших глазах

Автограф чернового варианта статьи Анненского «Театр Леонида Андреева» (ЦГАЛИ)

Не в том ли тут суть, что просто-напросто нам начинает уже надоедать вертеться в заколдованном круге я в чеховском вкусе, что мы сами больше не хотим, чтобы *настроения* этого *я* вырастали чуть что не в *мировые проблемы*, что нам это смешно, наконец, стало.

Как-никак, в Анфисе заговорило нечто уже исконно и абсолютно трагическое. Нам, мягкотелым, привыкшим прощать ранее, чем об этом прощении попросят, и жутка и привлекательна Анфиса, именно как гений возмездия.

Присмотритесь к Анфисе. Будто бы в ней и все благополучно. Анфиса уродилась в отца, и тот недаром любит ее больше Сашеньки.

«Ты, Анфиса, умная и справедливая», — говорит ей во втором акте эта «старая калоша», по эффектной характеристике, данной старику его бофисом [3].

Старуха, этот Радамант [4] в чепце, тоже Анфису и слышит, и по-своему уважает.

Но ведь это только одна сторона, одно выявление Анфисы.

По темпераменту и сложению — она худая, жаркая и страстная. А в лице у нее отпечатлелась какая-то раздвоенность. Ее губы и глаза говорят различное. Она от Иуды, от его неслитостей [5]; она угловатая, загадочная и странно-нелюбимая, она — выморочная какая-то. Анфису сперва муж оскорбил и бросил, а после ребеночек очаровал и оставил. Ошибка у нее вышла потом с каким-то офицером в Смоленске, и тут — врозь дело. Наконец, уже помятая жизнью, уже глубоко оскорбленная, достается она мужу сестры. Этого она не хочет; этот берет ее почти силой и делает своей рабыней. Она выпивает из его рук всю чашу пыток, но, вероятно, и наслаждений. И ему же приходится и уплатить за то, что она — Анфиса.

Анфиса не одна, их две, и они не слиты, вы чувствуете их иудину неслитость. Одна мешает другой, то и дело заслоняет от вас другую. Одну вам хотелось бы пожалеть, но другая отпугивает, другая смеется над вашим желанием. Одна любит, другая убивает. Одна, убивши, как-то позвериному кричит и по-ребячьи дрожит перед трупом, а другая... другая отделилась от этой физически единой и стала бабкой. Бабку ведь Федор Иванович запер в подполье, так он и сам говорит. А это пришла с костылем та, другая Анфиса, села на диван и, по-старушечьи шамкая, спрашивает у первой: «Мышьяком?»

Для одной «Что делать? Что делать?». Но другая равнодушнее да и умнее — для нее «все уже сделано».

Эта двойственность выразилась не только в характере Анфисы, она спутала и самую драму. Как это странно, в самом деле, что Анфиса, для которой вчера еще все были прогнаны, Анфиса, только что, наверное, измученная страстью, зацелованная, уже с утра молчит и все только Мендельсона играет — песни без слов тоже. Сошлось-то как. Откуда бы это? Ведь и тот змееныш еще не прилетал крылатый, а она уж играет, она готовится. И ликер, чай, сообразила. Та первая, личная Анфиса, — что ей за дело до того, соблазнит ли Федор Иванович когда-нибудь Нину? У нее ведь одна рана. Когда она ломилась в запертые двери кабинета, ее

мучило то давнее сознание, что чем-то она, Анфиса, мужчине не то страшна, не то противна. Теперь этого нет. Червяк заснул сытый. Мендельсон-то при чем же? О, это совсем особенный Мендельсон, и играет его совсем не Анфиса, а сверх-Анфиса.

У Чехова бывал тоже Мендельсон, но красивый, и он походил на самого Чехова в драповом пальто, мягкой шляпе и пенсне. А этот гвоздит, этот непримирим и абсолютен. Оттого-то и Федору Ивановичу, бедняге, так не по себе. Сверх-Анфисе это бабушка из своего подполья приказала, чтобы она донимала Федора Ивановича Мендельсоном, пока он не вспыхнет опять желанием унизить как-нибудь просто Анфису и тем не подвинет ее на развязку.

Нет, вы никогда не разберетесь в четвертом акте пьесы, если не сумеете ни стать вне психологической правды изображения, ни подняться над липкой чеховщиной, над элегически засасывающей обыденщиной настроений.

III

Но я боюсь одного недоразумения. Ну, Фатум, Возмездие, Нравственный закон — пишите себе, что вам угодно с заглавной буквы. Но если вам и для этого, так сказать, внутреннего персонажа необходимо, чтобы нежное меццо-сопрано, чередуясь со старушечьим баском, выводило томное: «Скажи мне, бабушка! Бабушка, скажи мне!» Если для Фатума, как для медиума, нужно то лампы тушить, то Мендельсона играть, то баюкать, то дурака ломать, то зрителя каким-то затейливым тайнословием в пот вгонять: «Кто ты, Анфиса?» — «Кто ты, Федор Иванович?» И это через полгода непрерывного прелюбодеяния, — так причем же тут и с фатумом какая-нибудь новизна? Может быть, Леонид Андреев просто подражает Чехову неудачно и на свой лад. Но из-за чего же тогда огород городить? И разве Чехов не сумел бы раздвонить какую-нибудь Анфису?

Нет, господа, перед нами точно нечто новое. «Анфиса» не только стихийное, органическое, но и сознательное, принципиальное отрицание чеховщины. «Анфиса» сводит ее на аксессуар. «Анфиса» интеллектуальна, она тревожна, требовательна.

Аляповатое зрелище это волнует новым волнением. В «Анфисе» не то, чтобы тема какая-то развивалась, а вся она из мысли выросла, мысль ее патетична.

Два мира в ней столкнулись. За один стоит прошлое, другой зарится на будущее. Один властен или по крайней мере таким себя воображает, другой — жадный, завистливый, зверино-хитрый. Как тема, это было бы пошло, как художественно оправданная мысль — вечно.

Федор Иванович Костомаров — превосходный символ для первого мира. Карикатурно-жизненный и пошло-трагический, он положительно нов, этот осужденный царь жизни, который так настойчиво старается уверить других, а главное, себя, что «мы еще повоюем, черт возьми».

Вы не верите, что он точно хотел бы сделаться другом этого развращенного подростка, а я верю. Сочувствую ему, и когда он захлопывает

дверь перед фиалом страдания и любви, но, главное, верю, что, когда Нина стоит перед ним на коленях и объявляет ему, что она — большая и может быть для него *всем*, что это она его соблазняет, а вовсе не он ее.

Есть в пьесе один характерный эпизод.

Во втором акте Нина, вбегая на сцену, со слезами рассказывает, что сейчас только и чуть что не у нее же на глазах застрелился гимназист, ее знакомый. Потом Костомаров проговаривается Анфисе, что он завидует дерзнувшему мальчику.

Одно движение пальца, и несмышленыш стал мужем.

Эти слова плохо вязались бы с *личным* Костомаровым. Кутила, скандалист, публичный оратор, — при чем же тут это раздумье?

Но есть ведь и другой Федор Иванович, под стать сверх-Анфисе. Гений пола, гений прошлой, гений одураченной, измызганной и все еще не сдающейся власти. Тот расчетливее. Он бережет себя и любит, а главное, он честолюбив. Завтра он поедет в Петербург. К черту всех этих Татариновых и Розенталей. Положим, он еще и сам не знает над чем, но ух! как он будет работать...

Эпизод с самоубийцей сыграл свою роль в трагедии конкретных любовников. Но в коллизии исконных враждебностей, М. и Ж. Вейнингера[6], эпизод этот уже даже не эпизод, а центр всего действа.

Не тем победила Анфиса Федора Ивановича, что она его убила, а тем, что своей *так* отравленной рюмкой она с наглым остроумием напомнила ему о подростке, которому он когда-то позавидовал перед тем, как захлопнуть дверь своего кабинета.

«Что ж, Федор Иванович. Вы ведь слабый. А я не только сильная, но и великодушная. Я все на себя беру — весь ужас, всю грязь. Вы только выкушайте.

Смешной человек, ребеночек, право же, я недаром тебя баюкала сейчас, Федор Иванович. И неужто ты так-таки не понимаешь, что я даю тебе самый блестящий исход из твоей как-никак, а подсаленной жизни. Да будь же хоть на минуту мужчиной... Ну...

И разве можно умереть более гордо, чем когда ты сам даешь, патриций, своей рабыне открыть себе жилы, оставляя глупцам, тебя пережившим, утешаться иллюзией, будто ты — лишь одураченная ее алчностью жертва».

Нет, господа, Анфиса совсем не мстила Костомарову. Она окружила, оподлила, обессилила его и.. *победила*.

IV

Я не знаю, думал ли Леонид Андреев что-нибудь, подобное здесь написанному. Но чуткие зрители его, наверное, переживали нечто вроде моих слов, хотя, конечно, в другой, в своей формулировке. Но это неважно. Они унесли, как и я, из театра впечатление какой-то сложной игры, не разрешимой ни на почве психологии, ни на почве сценических эффектов.

Довольно уж и того, что, глядя пьесу, в которой изображается столько разнообразных мук и глумлений, вы не испытали — сознайтесь — ни на минуту простой, непосредственной жалости к человеку. Вы задумывались над загадкой этих мук и глумлений, но между вами и Анфисой точно бы торчала бабушка.

Я по крайней мере если сердился на кого, так на актеров, которые ужасно поднимали голос и часто вовсе некстати. Да еще раздосадовала меня одна эстетическая неосторожность самого Шекспира с Офицерской[7]

Третий акт дает такой превосходный патетический подъем, и вдруг какой-то шут, которому и места-то нет в пьесе, потому что это — сжатая, сосредоточенная, а вовсе не чеховская пьеса, обращаясь прямо к партеру, говорит нам что-то пошлое о своих калошах, которые, наверное, обменяют[8].

Но Леонид Андреев проявил, по-моему, величайшее искусство именно тем, что он в сторону отодвинул все эти жалости и гневы, а из страхов оставил лишь один благородный — мистический, — не суеверный, а мистический страх.

Он волнует нас, но не чувствами, а тем, что умеет показать за самой бессмысленной и ничтожной жизнью перспективы, пугающие своей отдаленностью.

Говоря конкретно, нас волнует кольцо из женщин, отвоевывающих себе жизнь. С виду будто горло друг другу перегрызть готовы. А на деле заодно все три. Полюбуйтесь еще раз, напоследок, в каких сетях распускает хвост этот злосчастный, этот осужденный павлин.

Жена обволакивает его. Она туманит, она пьет своего Федю, как лимонад, с прохладцей. Подросток ведет свою линию, все обещая. А тут еще эта роковая Анфиса из неведомой дали приехала ворожить его видом уступившей насилию жертвы, черным коком и горячими коленями.

Но Федя — пошляк. Кого же тут жалеть, скажите? Бабушку, что ли?

А впрочем, если вам недостаточно жалеть людей, которых давят трамваи, так поплачьте, пожалуй, над Анфисой.

О СОВРЕМЕННОМ ЛИРИЗМЕ

«ОНИ»

1

Жасминовые тирсы наших первых менад[1] примахались быстро. Они давно уже опущены и — по всей линии. Отошли и иноземные уставщики оргий. Один — Малларме[2] — умер, и теперь имя его, почти классическое, никого уже не пугает. А другой — Маврикий Метерлинк — успел за это время обзавестись собственной «Монной Ванной», и стилизаторы «Синей птицы»[3] уже не вернут нам его нежных лирных касаний. Три лю-

стра едва прошло с первого московского игрища [4], а как далеко звучат они теперь, эти выкликания вновь посвященной менады!

Мертвецы, освещенные газом...
Алая лента на грешной невесте [5].

«Серебрящиеся ароматы» [6] и «олеандры на льду» [7] — о, время давно уже смягчило задор этих несообразностей. А то, что было только книжным при своем появлении, получило для нас теперь почти что обаяние пережитости.

Пускай самая короткая из поэм

О, закрой свои бледные ноги! [1*] [8]

навеяна стихами Малларме —

O la berceuse avec ta fille et l'innocence
De vos pieds froids — [10]

дымка раздражения, которая вокруг нее скопилась, заставляет думать, что в жасминовом тирсе было, пожалуй, и немного крапивы.

Современная менада уже совсем не та, конечно, что была пятнадцать лет назад.

Вячеслав Иванов обучил ее по-гречески. И он же указал этой, более мистической, чем страстной, гиперборейке пределы ее вакхизма.

Бурно ринулась Менада
    Словно лань,
    Словно лань, —
С сердцем, вспугнутым из персей,
    Словно лань,
    Словно лань, —
С сердцем, бьющимся, как сокол
    Во плену,
    Во плену, —
С сердцем яростным, как солнце
    Поутру,
    Поутру, —
С сердцем жертвенным, как солнце
    Ввечеру,
    Ввечеру

Эти победные кретики [12] (–́∪–́) четных строк, которые мало-помалу ослабевают в анапесты (*во плену* = –́∪–̋; *поутру* = —∪–́; ***ввечеру*** = ∪∪–́) — поистине великолепны. И «Вакханку» охотно декламируют в наши дни с подмостков.

[1*] Сравни обещанную немцами «Nordlicht» [северный свет (*нем.*)] сверхкосмика — ? — Теодора Деблера толщиной в две Илиады (30 000 стихов) [9]

А кто не оценит литературной красоты и даже значительности заключительных строк новой оды с ее изумительным, ее единственным на русском языке не окончанием, а затиханием, даже более — западанием звуков и символов:

Так и ты, встречая бога,
Сердце, стань,
Сердце, стань.
У последнего порога
Сердце, стань,
Сердце, стань.
Жертва, пей из чаши мирной
Тишину,
Тишину...
Смесь вина с глухою смирной
Тишину,
Тишину...

Вам, конечно, чудится здесь символ сознанных сил и власти над настроением. Но мне — бог знает почему — жалко той наспех обученной ритуалу и неискусной в самом экстазе менады, про которую когда-то уверяли, что она видит

Фиолетовые руки
На эмалевой стене [13].

Эти годы давно канули в вечность, и мы уже не умеем быть дерзкими. В самом вызове мы стали или равнодушны, или педантичны.

Вот пьеса Бальмонта в одном из его последних лирических нагромождений («Птицы в воздухе», 1908 г.).

Ты хочешь убивать? Убей.
Но не трусливо, торопливо,
Не в однорукости мгновенного порыва,
Когда твой дух — слепых слепей!
Коль хочешь убивать, убей —
Как пишут музыку — красиво [14].

Тут, конечно, почувствуешь прежде всего не дерзость, как таковую, по существу — дерзость. И вовсе не в том дело, что на место Моисеевой заповеди самовольно выскочило какое-то «убей». Мало что ли мы их переварили за последние годы, всех этих tue-la, tue-le, tue-les * [15].

Но не поражает ли вас в пьесе полное отсутствие экстаза, хотя бы искусственного, подогретого, раздутого? Задора простого — и того нет, как бывало:

Хочу одежды с тебя сорвать! [16]

Напротив, в строчках засело что-то серьезное, вяло-учебное.

* Убей ее, убей его, убей их (*фр.*).

Я не смеюсь над лириком, который до сих пор умеет быть чарующим... Я хочу только сказать, что ему — этой птице в воздухе — просто надоело играть тирсом.

Валерий Брюсов... В последнем отборе, в новой и строжайшей дистилляции своих превосходных стихотворений этот неумолимый к себе стилист оставил пьесу с рифмами толщиной в четыре и даже пять слогов:

Холод, тело тайно сковывающий,
Холод, душу очаровывающий

Снег сетями расстилающимися
Вьет над днями забывающимися,
Над последними привязанностями,
Над святыми недосказанностями!

Я понимаю, что дело здесь вовсе не в кунстштюке. Тем более, что, в сущности, его и нет.

Но с какой стати показывает поэт, что он не боится аналогий с учебником русской этимологии? Разве это — не своего рода педантизм? Валерий Брюсов не отступает, даже замыкая свои строки такими наборами слов, как

смéрть и тишина
твéрдь и в ней луна...

перед ритмическим соседством с самой разухабистой гармонной литературой вроде:

Ах вы, Сашечки-канáшечки мои,
Разменяйте вы бумáжечки мои!

Не показывает ли и это, что тирс уже не тот, что был, а без крапивы и хлещет вяло?

Вячеслав Иванов — в первом номере журнала «Остров» (1909)[18] дает превосходный «Суд огня». В основе стихотворения лежит культовая ахейская легенда об одном из многочисленных Еврипилов. При дележе Троянской добычи фессалиец Еврипил выбрал себе кованый ларец, работу Гефеста, — в нем оказался идол Диониса Эсимнета[19], и, открывши свое приобретение, герой сошел с ума. С обычным мастерством поэт, стяжавший себе известность великолепием своих вакхических изображений, передает нам заболевание Еврипила:

Царь изрыл тайник и недрам
Предал матерним ковчег,
А из них, в цветенье щедром, —
Глядь — смоковничный побег.

Пр...яснул сочный, — распускает
Крупнол...стные ростки, —

Пышным ветвием ласкает
Эврипиловы виски.

Ствол мгновенный он ломает,
Тирс раскидистый влачит.
Змий в руке свой столп вздымает,
Жала зевные сучит.

Тут не знаешь даже, чему более изумляться: точности ли изображения или его колориту; сжатости ли стихов или их выдержанному стилю. Но кто знаком, скажите, у нас с легендой Еврипила?

Мало того — чтобы понять первые две строки стихотворения, надо вспомнить еще, что мать Диониса называлась Семелой и была во Фракии божеством *почвенным* (может быть, даже в самых звуках *Семела* есть родство с нашим *земля*).

Только путем таких соображений криптограмма об изрытом тайнике и ящике, который предается «матерним недрам», получает поэтическую ценность, да и, скажем прямо, — смысл.

А это что же значит:

Змий в руке свой столп вздымает,
Жала зевные сучит...?

В последней строке по смыслу мы ожидали бы творительного падежа (*сучит чем*=беспокойно перебирать: «ребенок *сучит* ножками» совсем не то, что «швея *сучит* нитку за ниткой»). Но это в сторону.

Чтобы проникнуться пафосом данного изображения — мало даже знакомства с мифом о Еврипиле. Необходимо иметь сведения о культе Диониса, где змей, наряду с быком и деревом, был исконным фетишем бога. Из пьесы В. Иванова уже попали в газетную пародию — строки

Стелет недругу Кассандра
Рока сеть и мрежи кар [20].

Мы не читали Эсхила, — что же делать!

Как бы то ни было, но в пьесе «Суд огня» мы встречаемся не только с недочетами нашего подневольного классицизма, но и с педантизмом вольного. Отчего бы поэту, в самом деле, не давать к своим высокоценным пьесам комментария, как делал в свое время, например, Леопарди? [21] И разве они уж так завидны, этот полусознательный восторг и робкие похвалы из среды лиц, не успевших заглянуть в Брокгауз-Ефрона [22], и пожимания плечами со стороны других, вовсе и не намеренных «ради каких-нибудь стишков» туда заглядывать?

Но педантизм Вячеслава Иванова мешает понимать его поэзию — что «понимать»? дышать ею — не одним отсутствием комментария. Дело в том, что наш поэт не создает, как Стефан Малларме, особого синтаксиса. Чужды ему и гонкуровские блики [23], и эскизность раннего Лоти [24].

Его суровые речения сцеплены крепко, — местами они кажутся даже скованными. При синтаксисе Кирпичникова[25] это иногда просто терзает.

Пойте пагубу сражений!
Торжествуйте севы сечь!
Правосудных расторжений
Лобызайте алый меч!

Огиевого воеводы
Множьте, множьте легион!
Кто прильнул к устам Свободы,
Хмелем молний упоен.

Ляжет в поле, опаленный, —
Но огнем прозябнет — жечь.
Лобызайте очервленный —
Иль, схватив, вонзайте — меч![26]

Разберитесь-ка тут! А между тем миф тем-то ведь и велик, что он всегда общенароден.

В нем не должно и не может быть темнот.

Миф — это дитя солнца, это пестрый мячик детей, играющих на лугу. И мне до горечи обидно, при чтении пьесы, за недоступность так заманчиво пляшущих предо мною хореев и за тайнопись их следов на арене, впитавшей столько благородного пота.

Хотя бы у «птиц в воздухе» поучился немного наш дискобол любви к простору:

Хвалите, хвалите, хвалите, хвалите,
Безумно любите, хвалите Любовь[27].

Вот глади, за которые уж никак не зацепишься.

Еще образчик криптограммы, на этот раз, однако, не педантической, хотя тоже лишенной молодого задора первых символистов. Автор ее — Сергей Городецкий:

Ну, поцелуй. А в этот миг
Умрет ребенок.
И станет бледен лик,
И профиль тонок.
На, приласкай. А наверху
Звезду развеет:
Он там провел соху
И следом млеет[28].
(Ярь, с. 16)

Мне вовсе не надо обязательности одного и общего понимания. Напротив, я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя

или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать ее и потом доделывать мысленно самому. Тем-то и отличается поэтическое словосочетание от обыденного, что за ним чувствуется мистическая жизнь слов, давняя и многообразная, и что иногда какой-нибудь стих задевает в вашем чувствилище такие струны, о которых вы и думать позабыли. Но я не люблю качаться, и мне вовсе не надо ни ребусов, ни анаграмм, ни таинственных собак на спичечных коробках...

Возвращаюсь к данному случаю.

Над пьеской Сергея Городецкого написано — 2. Переворачиваю страницу назад — в заголовке стоит «Млечный путь» — 1. Ну, слава богу. Есть хоть какая-нибудь нить. В «Млечном пути» речь будто бы идет о «неутомном» Хаосе, отце Света, и он с кем-то спит на ложе. Но что же это за *он* № 2, скажите? Может быть, тот ребенок, которого мать подносит к Хаосу, со словами «на, приласкай». Но ведь он умер в предыдущей строфе? И как же быть с сохой?

Не довольно ли, однако?

Мы остановились на пороге пародии, и притом самой тонкой из пародий — автопародии. А это невольно возвращает нас к истокам новой поэзии. Первым ее пародистом, а вместе с тем и первым глашатаем, был Владимир Соловьев в «Вестнике Европы»[29]. Есть пародии и пародии. Я говорю здесь только о тех, в которых чувствуется зерно ревнивой и даже завистливой влюбленности. Так некогда Аристофан карикатурил Еврипида, плененный «закругленностью» его речи, и Сократа[30], — завидуя его лишь начинавшейся в пору «Облаков» и уж слишком легкой, — по сравнению с известностью комика, — славе.

Соловьев среди декадентов — как их тогда называли — был свой. Это был как бы Сократ среди софистов, но Сократ еще молодой. Соловьев не вполне выделился еще тогда из этой группы новых людей, с которыми роднила его любовь к поэзии, символам и непроторенным путям... Вот отчего пародии Соловьева и до сих пор великолепны своим тонким юмором:

> На небесах горят паникадила,
> А долу тьма...
> Ходила ты к нему, иль не ходила,
> Скажи сама[31]:

Мы знали наизусть его стихи. Жаль только, что по временам символы у Соловьева для чего-то отвердевают в эмблемы:

> О не буди *гиены подозренья,*
> *Мышей тоски.*

Зачем дал себе позабыть этот все понимавший человек, что именно против эмблем-то и направлялась дружина символистов, тогда еще только дерз-

кая, и что девизы-то на щитах и возмущали новых поэтов, а девизы ли романтиков или классиков, это уж безразлично:

> Encor! que sans répit les tristes cheminées
> Fument, et que de suie une errante prison
> Eteigne dans l'horreur de ses noires traînées
> Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon! [32]

т. е.

> И пусть без устали печальные трубы
> Курятся, и пусть вся из сального чада скиталица-тюрьма
> Гасит в ужасе своих черных влачений
> Солнце в желтоватом умирании на предельной черте
> неба...

Одна тонкая извилистая линия, — ни единого утолщения: вот чем зачитывались мы тогда.

Владимир Соловьев не писал пародии на кого-нибудь в отдельности. Да ему было и не до пародий.

Вернее всего, что и жертву-то свою на алтарь дразнящего бога он, мистик, принес лишь во избавление от декадентского яда. Какое дело было ему до отдельных демонов, как их там звали: Брюсов, Мартов [33], Миропольский [34], Даров [35], Бальмонт, Гиппиус или Сологуб. Не то теперь — вся соль наших современных пародий в том-то именно и заключается, чтобы поймать на лету пьеску, где Гиппиус уж слишком Гиппиус, или Кузмину удалось перещеголять самого себя в кузминстве.

Пародии (Измайлова [36] и других) стали скорее стилистическими упражнениями; но часто презатейливые — они тоже пишутся скорее любовно и со смаком, чем ядовито.

Да и что мудреного? Выписанные здесь примеры достаточно показывают, я думаю, что в новой поэзии нет ни наскока, ни даже настоящего вызова. Мы работаем прилежно, мы пишем, издаем, потом переписываем и переиздаем, и снова пишем и издаем. Ни один тост не пропадает у нас для потомства. Одного Ивана Рукавишникова [37] возьмите... Внешняя история нашей поэзии когда-нибудь с ума сведет нового Николая Векклейна [38]. Нет огня, который бы объединял всю эту благородную графоманию. Или, может быть, надо его отыскать? Давайте искать, куда он запрятался. Критику приходится иногда быть и пожарным.

Новая поэзия? Шутка сказать... Разберитесь-ка в этом море.. нет, какое там море! в этом книгохранилище ничем не брезговавшего библиофила... за неделю до распродажи: концы, начала, середки... редкости и лубки, жития и досуги Селадона.

Будет, пожалуй, всего практичнее начать с тех поэтов, которые проделали всю историю нашего символизма. Три имени. Не будем касаться

первого, хотя и самого яркого. Я сказал уже о Бальмонте все или почти все, что умел о нем сказать, в другой книге[2*].

А главное, Бальмонт — и это, надеюсь, для всех ясно — уже завершил один и очень значительный период своего творчества, а начала второго покуда нет.

Остаются, таким образом, Валерий Брюсов и Федор Сологуб. Ими и займемся. Надо только условиться сначала насчет основных терминов. Символисты? Декаденты?

Прекрасные слова, но оба в применении к новаторам поэзии — сравнительно еще очень недавние, даже во Франции.

В первый раз, как пишет Робер де Суза, поэтов назвал декадентами Поль Бурд[39] в газете «Le Temps» от 6 августа 1885 г. А спустя несколько дней Жан Мореас[40] отпарировал ему в газете же «XIX siècle» *, говоря, что если уж так необходима этикетка, то справедливее всего будет назвать новых стихотворцев *символистами*.

Я не думаю, чтобы после данной исторической справки было целесообразно разграничивать в сфере русской поэзии имена или стихотворения по этим двум менее терминам — как видите, — чем полемическим кличкам. Символист — отлично, декадент... сделайте одолжение. *Этимологически*, конечно, в каждом из наших стихотворцев есть и то, и другое.

Такие серьезные люди и изысканные мастера, как В. Иванов и В. Брюсов, печатают акростихи и вяжут венки из сонетов... Так неужто же они отказались бы от титула декадентов в добавление к другим, столь же, если не более, ими заслуженным?

Когда-то, еще в боевую пору новой поэзии у французов, Артюр Рембо (Rimbaud) напугал читателей (а еще больше не-читателей) сонетом о гласных[41], где каждый гласный звук властно вызывал в душе поэта ощущение одного из цветов и символизировался различными мельканиями и звучаниями жизни.

И вот не-читатели ожесточенно нападали на поэта, отлившего в классическую форму сонета такой, казалось бы, бред.

Недавно кто-то дал, однако, очень простое решение загадки, пробуя оправдать и Рембо, и тех, кого в то время сонет все же заинтересовал, как смелая попытка фиксировать и объединить слишком мимолетные восприятия, не подчиняясь общепонятым схемам: — оказалось, что в какой-то старой азбуке, по которой, может быть, учился и Рембо, гласные буквы были раскрашены и едва ли не так же, как в пресловутом сонете. Террор обратился в идиллию, а желание удивить мир — в сентиментальное воспоминание.

Только декадентства, — если мы все же условимся не смешивать этого слова со словом символизм, — в сонете Рембо, пожалуй, что и нет.

2* Книга Отражений, I. СПб., 1906. Изд. бр. Башмаковых, . 171—214.
* XIX в. (*фр.*).

Поэтическим декадентством (*византинизм*[42] — как лучше любят говорить теперь французы) можно называть *введение в общий литературный обиход разнообразных изощрений в технике стихотворства*, которые не имеют ближайшего отношения к целям поэзии, т. е. намерению внушить другим через влияние словесное, но близкое к музыкальному, свое миро-восприятие и миропонимание.

Если кто стихами напишет учебник географии, здесь еще не будет никакого декадентства; его не будет и в том случае, если вся, иногда весьма поучительная и интересная, работа по технике стихотворства попадет в литературу лишь в качестве научного материала. Но если является попытка ввести в самую поэзию то, что заведомо не поэзия, — это уже поэтическое декадентство.

Наше декадентство, конечно, не западное: оно имеет свой колорит. Например, приходится видеть, как меняются между собой то акростихами, то печатными подписями вроде «Другу и Брату» крупные и серьезные поэты[43], а за ними и слетки — хотя в общем и менее экспансивные, чем старые лебеди.

А кто не слышал о рифмах брюсовского сонета, которые угадал Вячеслав Иванов?[44]

Вы можете также проследить, пожалуй, перелистывая сборники последних лет, за ходом состязаний в версификации на красиво заданные темы:

Ангел благого молчания[45]
(В. Брюсов и Ф. Сологуб).

Лето господне благоприятное[46]
(Вяч. Иванов и Кузмин).

И все это печатается. Все это хочет быть поэзией.

Не декадентство ли самые эти состязания?

Только не спорт; нет.

Скорее похоже на то, как монахи в воскресный летний день между повечерием и всенощной в виду белой кладбищенской стены занимаются метанием по озерной глади круглых галек — кто больше и дальше угонит от берега мгновенных кругов.

Что в нашей литературе проходит струя византийства (французы и не разделяют теперь слов décadentisme и byzantinisme), в поэзии особенно чувствительная, — для кого же это, впрочем, тайна?

Между тем и по существу: *слово* так долго было в кабале и помыкании. Что же мудреного, если, почувствовав, наконец, свою силу и ценность и то, как им гордятся и как его любят и наряжают, — оно, слово, требует теперь, чтобы с ним хоть чуточку, но пококетничали его вчерашние падишахи!

Да и страсть к декорациям, нас донимающая уже не первое десятилетие, как хотите, а должна была здесь сказаться. Так ли далеко от виньетки или заставки до вычурного имени для сборника, а отсюда уж и до

акростиха? И кто виноват, что резвая и быстроглазая рифма Пушкина у Макса Волошина[47] стала изысканной одалиской? Или кто возьмется положить грань между работой художника, когда он ищет более свободного, более гибкого, более вместительного стиха, и прихотью словесного эквилибриста, показывающего, как можно играть рифмами длиною в 5 и 6 слогов?

Символизм — это наименование немножко неясное. Двусмысленность в нем есть какая-то.

Можно ли назвать баллады Валерия Брюсова символическими, например, «Пеплум»[48]? И да, и нет.

В поэтике *символ* обыкновенно противополагают *образу*.

Поэтический образ — выражение хоть и давнее, но положительно неудачное. Оно заставляет предполагать существование поэзии не только вне ритма, но и вне слов, потому что в *словах* не может быть *образа* и вообще ничего *обрезанного*.

Слова открыты, прозрачны; слова не только текут, но и светятся. В словах есть только мелькающая возможность образа. Пытаясь толковать слова образами, иллюстрация и сцена всегда привносят нечто свое и новое, и они не столько передают Офелию, очарование которой неразрывно с бессмертной иллюзией слов, как подчеркивают всю ее непереводимость. С другой стороны, но не ближе, подходит к поэзии и музыка. Пускай текучая, как слово, и, как она, раздельная, — музыка живет только *абсолютами*, и дальше оперного компромисса музыки с поэзией и включения речи в оркестр не мог пойти даже Вагнер[49].

В *поэзии* есть только *относительности*, только *приближения* — потому никакой другой, кроме символической, она не была, да и быть не может.

Все дело в том, насколько навязывается ей всегда вне ее, в нас лежащий *образ*.

Есть несколько сил, которые мешают словам расплываться в беглой символике. Первая заключается в культовой легенде. Афродита забывает мистическую дальность своего символа Ашторет[50], и греческий лодочник заставляет ее возникать из эгейской пены прямо готовой гречанкой, Кипридой, дочерью Зевса — или Кроноса — это уж не важно. Вот образ, сменивший символ.

А вот и другой пример того же. Бог Сабадзий получает в Элладе перистиль и часть от бычьего бедра, но за это он должен забыть, что был в родной Фригии лишь молитвенным призывом, менее чем словом, междометием, криком «сабой, сабой!»[51].

Героическая легенда, романтическое самообожание, любовь к женщине, к богу, сцена, кумиры — все эти силы, в свою очередь, властно сближали и сближают слово с образом, заставляя поэта забывать об исключительной и истинной силе своего материала, *слов*, и их благороднейшем назначении — связывать переливной сетью символов *я* и *не-я*, гордо и скорбно сознавая себя средним — и притом единственным средним, между этими

двумя мирами. Символистами справедливее всего называть, по-моему, тех поэтов, которые не столько заботятся о выражении *я* или изображении *не-я*, как стараются усвоить и отразить их вечно сменяющиеся взаимоположения.

Вот элементарная символическая пьеса. Ее автор, Блок, редкий, по-моему, пример прирожденного символиста. Восприятия Блока зыбки, слова эластичны, и его стихи, кажется, прямо-таки не могут не быть символическими.

Он спит, пока закат румян,
И сонно розовеют латы,
И с тихим свистом сквозь туман
Глядится змей, копытом сжатый.

Сойдут глухие вечера.
Змей расклубится над домами.
В руке протянутой Петра
Запляшет факельное пламя.

Зажгутся нити фонарей,
Блеснут витрины и тротуары.
В мерцаньи тусклых площадей
Потянутся рядами пары.

Плащами всех укроет мгла.
Потонет взгляд в манящем взгляде.
Пускай невинность из угла
Протяжно молит о пощаде:

Там, на скале, веселый царь
Взмахнул зловонное кадило,
И ризой городская гарь
Фонарь манящий облачила!

Бегите все на зов! на лов!
На перекрестки улиц лунных!
Весь город полон голосов,
Мужских — крикливых, женских — струнных!

Он будет город свой беречь,
И, заалев перед денницей,
В руке простертой вспыхнет меч
Над затихающей столицей[52].

(Альм‹анах› «Белые Ночи». СПб., 1907, с. 9 сл.)

Я нарочно выбрал это прозрачное стихотворение. Оно никого не смутит ни педантизмом, ни тайнописью. Но чтобы пьеска понравилась, надо все же отказаться, читая ее, от *непосредственных аналогий с действительностью*.

«Веселый царь взмахивает зловонное кадило» — как образ, т. е. отражение реальности, это, конечно, нелепо. Но вспомните наше определение. Мысль и жизнь скрестились. А мы так привыкли, чтобы Петр на Сенатской площади и точно *царил*, что мысль о том, что все эти смены наших же петербургских освещений и шумов зависят тоже от него, от его указующей и властной руки, — ну, право же, поэт просто *не мог* не выделить эту мысль из перекрестных мельканий восприятия и отражения. Подчинитесь хоть на минуту этой смене, — ведь вас же ничто не дразнит, не дурачит, не оскорбляет, — дайте немножко, чуть-чуть себя загипнотизировать. Да и нельзя иначе. Этого требует самая плавность и музыка строф. Все стихотворение состоит из «четвертых пэонов», т. е. всплескивает равномерно каждая четвертая волна. Только в заключительных стихах всех строф, кроме последней (ее последний стих должен замыкать и всю пьесу, соответствуя, таким образом, первому стиху первой строфы), всплески двоятся и четвертый даже чуть-чуть уступает второму в начальных пэонах:

Протяжно молит...
Фонарь манящий...

Хорошо — но зачем же свистит змей? Ведь змей из меди не может свистать! Верно, — но не менее верно и то, что *этот* свистел, пользуясь закатной дремотой всадника. Все дело в том, что свист здесь — символ придавленной жизни. Оттуда же и это желание «глядеться» сквозь туман. Свистом змей подает знак союзникам, их же и высматривает он, еще плененный, из-под ноги коня.

Змей и царь не кончили исконной борьбы. И в розовом заволакивающем вечере тем неизбежнее чувствуется измена и высматривание. Но вот змей вырастает. Змей воспользовался глухотой сторожа, который сошел с вышки, на смену дремлющему Петру, и он — «расклубился» над домами. Это — и его жизнь теперь, и не его. Вспыхнувшее пламя между тем открывает одну руку Петра. А змей снизу, из-под копыта, где остается часть его раздавленности, все еще продолжает творить. Вот отчего

Невинность из угла
Протяжно молит о пощаде.

Но появившаяся луна наполнила улицы и площади Петербурга новой жизнью, и теперь кажется, что весь город стал еще более призрачным, что он стал одним слитием и разлитием ночных голосов. Зато все заправдашнее, все бытное ушло в одного мощного хранителя гранитов, что самая заря, когда она сменит, наконец, ночь, покажется поэту лишь вспыхнувшим мечом во все той же, неизменно приковавшей к себе утомленные глаза его, руке медного всадника.

* * *

Перехожу к портретам.

Валерий Брюсов — москвич, печатается с 1892 г.[53] Основной сборник куда вошло и все, что этот поэт сохраняет от прежней своей поэзии, называется «Пути и перепутья» (два тома, второй вышел в 1908 г.) — туда например, почти целиком вошел «Urbi et Orbi» (1903 г.) и «Stephanos»* Последняя книга стихов (много нового) вышла в 1909 г. и называется «Все напевы». Она дает нынешнего, а значит, скорее всего, и будущего Брюсова, потому-то мы ею и будем главным образом пользоваться в этом очерке.

Поэзия Брюсова облечена в парнасские ризы, но, вместе с тем, она вся полна проб, искусов и достижений, и только небрежный чтец не увидит, как часто бывали все эти исканья болезненны, трудны для поэта и даже мучительны.

Не таково творчество Брюсова, чтобы мы стали искать в нем (как у Пушкина, Гейне или Стеккетти)[54] его — все равно, реальных или фантастических — но личных, жизненных переживаний. Нет, поэзия Брюсова — это летопись непрерывного ученичества и самопроверки, а не событий, — труда, а не жизни. Или уж так в ней все личное тщательно затушевано?

Впрочем, не все ли равно, как *жил* Валерий Брюсов.

Воды Мелара[55] или английский кипсек, свидание с женщиной или детское воспоминание — все это для Брюсова только тени, все — лишь этапы будущего творчества — сначала, оценки и дистилляции — потом Цвета и вкусы, свое и чужое, внезапно вспыхнувшую нежность и самую усталость от пристальной работы Валерий Брюсов копит и цедит в мысли чтобы их — если пригодятся — облечь потом метафорой и музыкой стиха в тишине своей лаборатории, — там, где проходит его поэзия и творится настоящая жизнь. Никто не умеет лучше Валерия Брюсова показать сквозь холодную красоту слов и чуткие, часто тревожные волны ритмов всей *отвратительной ненужности жизни*, всей пытки требовательных страстей.

Вот Брюсов в свои тихие, свои отвлеченные минуты —

Мне хорошо под буйство бури,
При кротком блеске ночника,
На тщательной миниатюре
Чертить узоры лепестка[56].
(«Все напевы», 81)

Или, может быть, автопортрет вышел еще лучше в «Русалке» (ibid.)

А в день осенних водосвятий,
Из-под воды едва видна,

---

* «Городу и Миру» (*лат.*), «Венок» (*греч.*).

> Как речь таинственных заклятий,
> Молитвы слушала она...[57]

Тут все его, брюсовское, — подводность, и жадное, по-своему радостное, потому что целесообразное, восприятие, и даже обыденность, даже ритуальность официальной молитвы, претворяемая в заклятие, в чару и переводимая им на свой и волшебный язык.

А все-таки приходится идти и туда. Или хотя бы вообразить себе это пыточное *там*. Лабораторная логика требует от него «сонаты».

> Но почему темно? Горят бессильно свечи.
> Пустой, громадный зал чуть озарен. Тех нет.
> Их смолкли хохоты, их отзвучали речи.
> Но нас с тобой связал мучительный обет.
>
> Идем творить обряд! Но в сладкой, детской дрожи,
> Но с ужасом в зрачках, — извивы губ сливать,
> И стынуть, чуть дыша, на нежеланном ложе,
> И ждать, что страсть придет, незванная, как тать.
>
> Как милостыню, я приму покорно тело,
> Вручаемое мне, как жертва палачу,
> Я всех святынь коснусь безжалостно и смело,
> В ответ запретных слов спрошу, — и получу.
>
> Но жертва — кто из нас? Ты брошена на плахе?
> Иль осужденный — я, по правому суду?
> Не знаю. Все равно. Чу! Красных крыльев взмахи.
> Голгофа кончилась. Свершилось. Мы в аду[58].

Кто скажет, что лучше в этом замечательном стихотворении: поэзия или сладостная брюсовская риторика? Какое искусство и какая тайна дает мелькать призраку барельефа среди чуткой текучести символов?

Но в этой пьесе останавливает на себе особое внимание вовсе не стройность, а нечто другое, именно — стих:

> *В ответ запретных слов спрошу — и получу.*

Я выписываю этот стих вовсе не затем, конечно, чтобы укорять поэта за его будто бы цинизм. Поэт не отвечает за наш грубый перевод его символов, так как он сам предлагает совсем другой их перевод, стихотворный.

Во всяком случае, если для физиолога является установленным фактом близость центров *речи и полового чувства*, то эти стихи Брюсова, благодаря интуиции поэта, получают для нас новый и глубокий смысл. Прежде всего, что такое *неприличное*, т. е. запретное слово по существу? ἄρρητον (ἀπόρρητην) значит — *несказанное*, *запретное* (не смешивайте с ἄφατον тоже *несказанное*, но уже потому, что оно *ищет символа*, который, может быть, забыт).

Оба они, и ἄῤῥητον и ἄφατον, и суть *слова по преимуществу*, т. е. звукосочетания, действительно сознающие себя таковыми, а не дающие забыть, за обыденностью жеста, о том, что они — *слова*.

Не здесь ли ключ к эротике Брюсова, которая освещает нам не столько половую любовь, сколько процесс творчества, т. е. *священную игру словами*. Я не люблю эротики Брюсова, и мне досадно, что она меня захватывает. Я хотел бы понять ее иначе. чтобы в ней было больше настоящего Брюсова:

Как сладостно на голос Красоты,
Закрыв глаза, стремиться в безнадежность,
И бросить жизнь в кипящую мятежность!
Как сладостно сгореть в огне мечты,
В безумном сне, где слиты «я» и «ты»,
Где ранит насмерть лезвиями нежность[59].
(*«Все напевы», с. 39*)

Любовь, как пытка, любовь среди палачей, костров, смертей — такова эротика Брюсова, и никто лучше этого поэта не открыл нам страшный смысл умирающего костра —

Бушует вьюга и взметает
Вихрь над слабеющим костром;
Холодный снег давно не тает,
Ложась вокруг огня кольцом.

Но мы, прикованные взглядом
К последней, черной головне,
На ложе смерти никнем рядом,
Как в нежном и счастливом сне.

Пусть молкнут зовы без ответа,
Пусть торжествует ночь и лед, —
Во сне мы помним праздник света,
Да искр безумных хоровод!

Ликует вьюга, давит тупо
Нам грудь фатой из серебра, —
И к утру будем мы два трупа
У заметенного костра![60]
(*«Все напевы», с. 55*)

Пришлось бы потратить очень немного остроумия, если хотите, чтобы открыть в эротике Брюсова красоту флагелляции и мазохизма.

Там так часто униженно молят о прощении и поклоняются греху с раболепием и проклиная. Но вглядитесь пристальнее. Разве эта эротика не одна сплошная, то цветистая, то музыкальная, метафора то сладостных, то пыточных исканий, достижений, недающихся искусов, возвратов и одолений художника?

Да, Валерий Брюсов больше любит прекрасный призрак жизни, мечту, украшенную метафорами, чем самую жизнь. Я говорю о художнике, конечно. Мне нет дела до такой детали Брюсова-поэта, как Брюсов-человек.

В венке из терний дни мои; меж них
Один лишь час в уборе из сирени.
Как Суламифи — дом, где спит жених,
Как Александру — дверь в покой к Елене,
Так были сладостны для губ моих
Ее колени [61].

Иногда он любит даже не мечту — и она тогда слишком для него груба и назойлива. Нет, просто — грусть:

Но не длить мечту застенчивую
В старый парк пришла я вновь:
Тихой грустью я увенчиваю
Опочившую любовь! [62]

Жизнь Валерий Брюсов охотнее всего облекает или в застылость города, старой легенды, северного пейзажа, или обращает в призрак, чтобы она ни о чем не спрашивала, а напротив, ее можно было разглядывать, и, не успев вовлечь нас с собой в сутолоку, жизнь покорно оставалась с нами на лабораторном экране.

Вот город —

Царя властительно над долом,
Огни вонзая в небосклон,
Ты труб фабричных частоколом
Неумолимо окружен.

Стальной, кирпичный и стеклянный,
Сетями проволок обвит,
Ты — чарователь неустанный,
Ты — неслабеющий магнит.

Драконом хищным и бескрылым
Засев, — ты стережешь года,
А по твоим железным жилам
Струится газ, бежит вода... [63]
(«Все напевы», с. 100 сл.)

А вот призрак девушки —

Мы были рядом на мгновенье,
И встречи жизнь не повторит.

Кто ты? откуда? с кем таилась
В наемной комнате вдвоем?
Куда под утро торопилась
С своим стыдливым узелком? [64]

Но характернее для поэта его «Уличная» («Все напевы», с. 103), с удивительной сменой неполно-отзвучных рифм, которые точно для того и предназначены, чтобы живое казалось призраком, выдумкой уличных фонарей или начинающимся бредом. Рифмы, — главное, следите за нечетными рифмами!

Свищет вполголоса арии,
Блеском и шумом пьяна,
Здесь, на ночном тротуаре,
Вольная птица она.

Детски балуется с локоном,
Вьющимся дерзко к глазам,
То вдруг наклонится к окнам,
Смотрит на радужный хлам.

Вот улыбнулась знакомому
Всем ожерельем зубов!
Вот, подмигнув молодому,
Бросила несколько слов.

Кто-то кивнул необдуманно,
К ней наклонился, — и вот
Вместе смеется он шумно,
Рядом, волнуясь, идет.

Словно громадное зеркало
Их отразило окно,
И отраженье померкло,
Канув на темное дно.

Но вы ошиблись бы, приняв здесь творчество за импрессионизм. Ничего подобного нет! Это сам поэт претворил в цветовое пятно, в волну уличной жизни то, что в действительности, может быть, и даже, наверное, пребольно вцепилось в него, занятого в данную минуту какими-нибудь выкладками из своей походной лаборатории. Пришлось сделать над собой усилие. Жизнь груба и надменна. Разве легко повенчать ее с призраком? Но иногда и Валерию Брюсову это невмочь. Двойная жизнь вечным перебоем своих неслитостей совсем истомила поэта, и вот он восклицает:

Мы не спорим, не ревнуем,
Припадая, как во сне,
Истомленным поцелуем
К обнажившейся спине [65].

Я нарочно остановился долее на анализе поэтических восприятий Брюсова. Его мучительные пробы кажутся мне исполненными недоверия

не только к своим силам, но и к тому, что вообще он делает, хочет делать и любит делать. Это скептик, даже более — иронист.

Еще в начале 900-х годов поэт говорил:

Я старый пепел не тревожу, —
Здесь был огонь и вот остыл.
Как змей, на сброшенную кожу,
Смотрю на то, чем прежде был.
. . . .
Лучей зрачки горят на росах,
Как серебром, все залито...
Ты ждешь меня у двери, посох!
Иду! Иду! со мной — никто!
(У себя. «Пути и перепутья», II, 5 сл.)

И не раз потом то слышался ему призыв к работе, и поэт понукал свою мечту, «как верного вола»[66], то видел он себя случайным путешественником; нить Ариадны выпадала у него из рук, погасший факел обжигал пальцы, и лабиринт, где «в бездонном мраке нет дорог», мстил ему, потому что он был здесь *только пришельцем*, только одним из тех, кому *не выдаются тайны*[67].

Наконец, уже совсем недавно Валерий Брюсов снова видит себя столь же далеким, как и в юности, от грезившейся цели. Поэт не нашел за долгие и трудовые годы того «немыслимого знанья»[68], которое было его первой и тайной любовью («Пути и перепутья», II, 4), и вот какое мы слышим признанье —

Я сеятеля труд упорно и сурово
Свершил в краю пустом,
И всколосилась рожь на нивах: время снова
Мне стать учеником[69].

Я не знаю, смеется ли когда-нибудь Валерий Брюсов. Я видал его — в стихах (в натуре совсем его не видел) серьезным и размеренным. Он почти всегда строго-строфичен, а блеску его чужды тревожные сверкания. Лишь изредка матовый и нежный, этот блеск чаще переходит в широкое и ровно-лучистое сияние. Поэт любит выдавать себя за коллекционера, эклектика, и порою он интригует нас странным сходством с Жуковским. Но антология Брюсова и точно сродни майковской[70].

Эллада ничего не сказала бы Валерию Брюсову. Его «Ахиллес у алтаря» («Stephanos», 165)[71] хочет умереть, «приникнув к устам Поликсены»[72], и я не нахожу, чтобы очертание этого героя существенно разнилось не только от силуэта триумвира, который променял свой пурпур на поцелуй Клеопатры («Stephanos», 168)[73], но и от фигуры праотца, когда тот соблазняет нашу праматерь: различны ситуации, но колорит один — пепельный и не намеренно ли академический? Что будет с Валерием Брюсовым, когда минуют годы «ученичества» и даже завтра, если он захочет бросить свою прихотливую аскезу?

Я боюсь воскрешать слова из предисловия к «Urbi et Orbi», их уже нет перед стихами 2-го тома «Путей и перепутий». Но тогда Валерий Брюсов еще *мыслил стих отдельно от поэзии.*

Для *отдаленного* будущего (я не особенно верю, чтобы для поэта какое-нибудь будущее точно *казалось* отдаленным) он провидел стих в качестве «совершеннейшей формы речи», смещающим прозу «прежде всего в философии».

Если до сих пор он «в тех же мыслях», это многое разъясняет, конечно, во «Всех напевах», и даже на заглавие сборника бросает свет. А ученичество, декадентство и педантизм Валерия Брюсова приурочиваются для нас, таким образом, к данной ступени его миропонимания. Послушайте, Брюсов, но разве стих может быть *речью*, т. е. обыденностью?

Потому что смешно же, в самом деле, проектировать в будущем какой-то гиератизм стилей, с академией в Чебоксарах.

Каждая область знания точно ищет освободиться от пут метафоры, от мифологических сетей речи — но уж, конечно, не для изысканности стиля, а чтобы уйти в терминологию, в беззвучность, в письмо, в алфавит на аппарате Морзе. Что же будет она делать — скажите — со стихом, этим певучим гением мифа, уверяющим ее в вечности Протея и бессмертии непрестанно творимой легенды?

И кому нужна будет философия без системы, а тем более стих, отказавшийся быть личным, иррациональным, божественно неожиданным?

Впрочем, тут, конечно, легче гадать, чем судить, и критика, пожалуй, еще априорнее утверждения... Я протестую в словах Брюсова против одного — «несомненно»[74], и хорошо, что он написал его шесть лет тому назад, а теперь, может быть, уже и забыл!

Во всяком случае, стих недаром носил когда-то не только философскую мечту, но и философскую доктрину. Наша элегия до сих пор склонна к «философичности».

Да и нельзя толочься десятками лет среди таких соблазнительных соседств, как *мертво и ничего, жизни и тризне, без цели — качели, смерть и твердь* (есть, положим, еще *верть*! и *жердь* — но они скромно отодвигаются в сторону, чувствуя свою обидную неантологичность) и не настраиваться время от времени метафизически.

Есть, однако, в России поэты, для которых *философичность* стала как бы интегральной частью их существа. Поэзию их нельзя назвать, конечно, их *философией*. Это и не *философская* поэзия Сюлли Прюдома[75]. Атмосфера, в которой родятся искры этой поэзии, необходимая творчеству этих поэтов — густо насыщена мистическим туманом: в ней носятся частицы и теософического кокса, этого буржуазнейшего из Антисмертинов, в ней можно открыть, пожалуй, и пар от хлыстовского радения, — сквозь нее мелькнет отсыревшая страница Шопенгауэра, желтая обложка «Света Азии»[76], — Заратустра бредил в этом тумане Апокалипсисом.

О, я далек от желания писать карикатуру. Я говорю *о нашей душе, о больной и чуткой* душе наших дней.

И вы уже угадали, что речь идет о поэте и романисте, которому было бы довольно «Мелкого беса» и «Опечаленной невесты», чтобы имя его осталось бессмертным выражением времени, которое мы, как всякое другое поколение, склонны, за неимением к оному перспективы, считать безвременьем.

* * *

Федор Сологуб — петербуржец.

На последней из известных мне книг его стихов написано, что она 8-я (издана в 1908 г., 202 с. Москва. Изд-во «Золотое Руно»)[77].

Две вещи наиболее чужды поэзии Сологуба, насколько я успел ее изучить.

Во-первых, непосредственность (хотя где же они и вообще у нас, Франсисы Жаммы?[78] уж не лукавый ли Блок?).

Во-вторых, неуменье или нежеланье стоять вне своих стихов. В этом отношении это разительный контраст с Валерием Брюсовым, который не умеет — и не знаю, хочет ли когда, — оставаться внутри своих стихов, а также с Вячеславом Ивановым, который даже будто кичится тем, что умеет уходить от своих созданий на какое хочет расстояние. (Найдите, например, попробуйте, Вячеслава Иванова в «Тантале»[79]. Нет, и не ищите лучше, он *там* и не бывал никогда.)

Сологуб, как это ни странно, для меня лучше всего характеризуется именно объединенностью этих двух отрицательно формулированных свойств.

Как поэт, он может дышать только в своей атмосфере, но самые *стихи его кристаллизуются сами*, он их не строит.

Вот пример:

Мы — плененные звери,
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем.

Если сердце преданиям верно,
Утешаяся лаем, мы лаем.
Что в зверинце зловонно и скверно,
Мы забыли давно, мы не знаем.

К повторениям сердце привычно, —
Однозвучно и скучно кукуем.
Все в зверинце безлично, обычно.
Мы о воле давно не тоскуем.

Мы — плененные звери,
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем[80].

Прежде всего — слышите ли вы, видите ли вы, как я вижу и слышу, что мелькнуло, что смутно пропело в душе поэта, когда он впервые почувствовал возможность основной строфы этой пьесы?

Первой обозначившейся строчкой была *третья* в напечатанном стихотворении:

— Глухо заперты двери.

Вы узнаете ее, конечно?

Тихо запер я двери —

Ведь это была тоже *третья строчка* в стихотворении Пушкина «Пью за здравие Мэри».

Данная пьеска Корнуэлла[81], и по имени Мэри, и по эпохе пушкинского вдохновения (1830), нераздельно сочетается для нас, и для Сологуба тоже, конечно, — с «Пиром во время чумы» Уильсона — Пушкина. Я не говорю уже о том, что самый «Пир» теперь для читателя невольно приобретает именно сологубовский колорит.

Контрасты Пушкина сгладились, мы их больше не чувствуем — что же делать? Осталось нечто грубо хохочущее, нечто по-своему добродушно-застращивающее, осталась какая-то кладбищенская веселость, только совсем новая, отнюдь более не-Шекспировская форма юмора.

За *дверями* пришли к Сологубу и *звери*. Но они пришли неспроста. О, это — звери особенные. У них есть своя история. Метафора? Отнюдь нет. Здесь пережитость, даже более — здесь постулат утраченной веры в будущее[3*]. Сложная вещь эта Сологубовская метэмпсихоза. Иногда ему хочется на нее махнуть рукою, а иногда она развалится возле в кресле (как в предисловии в «Пламенному кругу», например): вот, мол, и у нас своя теософия, — а вы себе там как хотите!

Помните «Собаку седого короля», эту великолепную собаку:

Ну вот живу я паки,
Но тошен белый свет:
Во мне душа собаки,
Чутья же вовсе нет.
(«Пламенный круг», с. 25)

Вы думаете, *чутья же вовсе нет* — это тоже аллегория? Ничуть не бывало. Лирический Сологуб *любит принюхиваться*, и это не каприз его, и не идиосинкразия — это глубже связано с его болезненным желанием

[3*] Вы помните это страшное «В день Воскресения Христова»:

Томительно молчит могила,
Раскрыт напрасно смрадный склеп,
И мертвый лик Эммануила
Опять ужасен и нелеп[82].

верить в переселение душ. Сологубу подлинно, органически чужда непосредственность, которая была в нем когда-то, была не в нем — Сологубе, а в нем — собаке. И как дивно обогатилась наша лирика благодаря этому кошмару юродивого:

Высока луна господня.
Тяжко мне.
Истомилась я сегодня
В тишине.

Ни одна вокруг не лает
Из подруг.
Скучно, страшно замирает
Все вокруг.

В ясных улицах так пусто,
Так мертво.
Не слыхать шагов, ни хруста,
Ничего.

Землю нюхая в тревоге,
Жду я бед.
Слабо пахнет по дороге
Чей-то след.

Никого нигде не будит
Быстрый шаг.
Жданный путник, кто ж он будет, —
Друг иль враг?

Под холодною луною
Я одна.
Нет, невмочь мне, — я завою
У окна.

Высока луна господня,
Высока.
Грусть томит меня сегодня
И тоска.

Просыпайтесь, нарушайте
Тишину.
Сестры, сестры! войте, лайте
На луну! [83]

Я не потому выписал здесь это стихотворение, что оно должно сделаться классическим, — что Геката [84] всегда будет и будет всегда женщиной, — что меня и в этом не только уверила, но доказала мне это дан-

ная пьеса. Нет, я выписал стихи — как комментарий к первым — «отчего и когда мы голосим» и «зачем и по какому праву мы — поэты». Здесь все ответы.

Я сказал также, что Сологуб принюхивается: да, — в запахах для него и точно начало иных поэм:

Порой *повеет запах странный*,
Его причины не понять, —
Давно померкший, день туманный
Переживается опять[85].

и т. д.
(ibid., с. 34)

Но никнут гробы в тьме всесильной,
Своих покойников храня,
И воздымают смрад могильный
В святыню праздничного дня[86].

(с. 68)

Дышу дыханьем ранних рос,
Зарею ландышей невинных;
Вдыхаю влажный запах длинных
Русалочьих волос[87].

(с. 111)

или:

И влажным запахом пустынным
Русалкиных волос.

(с. 112)

Я, конечно, пропускаю все строки об *ароматах* — где скучно было бы отличать элементы псевдолирического, риторики, или просто-напросто клише от подлинного, нового, нутряного лиризма. Я говорю только о *запахе*, о нюханье, т. е. о болезненной тоске человека, который осмыслил в себе бывшего зверя и хочет и боится им быть, и знает, что не может не быть. После всего сказанного вы не ждете, конечно, что я займусь еще подыскиванием для нашей кардинальной пьесы

Мы плененные звери

каких-нибудь аллегорий.

Хотите — пусть это будут люди, хотите — поэты, хотите — мы перед революцией. Для меня это просто звери, и выстраданные звери.

Я говорил выше о философичности Сологуба и о невозможности для него быть непосредственным, но читатель не заподозрит меня, я думаю, в том, чтобы я хотел навязать его поэтической индивидуальности рассудочность, *интеллектуальность*.

Напротив, Сологуб эмоционален, даже более — он сенсуален, только его сенсуальность осложнена и как бы даже пригнетена его мистической

мечтой — самая мечта его лирики преступна: это Иокаста, оплодотворенная ею же рожденным Эдипом.

Любовь Сологуба похотлива и нежна, но в ней чувствуется что-то гиенье, что-то почти карамазовское, какая-то всегдашняя близость преступления. Где-то высоко караулит Смерть: и все равно Ей — колыбельку или брачное ложе:

Отчетливо и тонко
Я вижу *каждый волосок*;
Я слышу звонкий *голосок*
Погибшего *ребенка*.

Она стонала над водой,
Когда ее любовник бросил,
Ее любовник молодой
На шею камень ей повесил [88].
(с. 111)

Кто с ними был хоть раз,
Тот их не станет трогать.
Сверкнет зеленый глаз,
Царапнет быстрый коготь.

Прикинется котом
Испуганная нежить,
А что она потом
Затеет? Мучить? Нежить? [89]
(с. 137)

Помните вы эту «Тихую колыбельную»? (с. 37 сл.). Вся из хореев, усеченных на конце нежно открытой рифмой. На *ли*, *ю*, *ду*, *на*, *да*, изредка динькающей — *день* — *тень*, *сон* — *лен* или узкой шепотной — *свет* — *нет*.

Сколько в этой элегии чего-то истомленного, придушенного, еле шепчущего, жутко-невыразимо-лунного:

— Сон, *ты где был*? — За горой.
— Что ты видел? — Лунный свет.
— С кем ты был? — С моей сестрой.
— А сестра пришла к нам? — Нет. —
Я тихонечко пою:
Баю-баюшки-баю.

— Тяжело мне, я больна,
Помоги мне, милый брат. —

— Я косила целый день.
Я устала. Я больна. —
За окном шатнулась тень.

Притаилась у окна.
Я пою-пою-пою:
Баю-баюшки-баю.
(с. 37 сл.)

Нет, я не верю материнству желания, когда оно поет у того же Сологуба:

Я на ротик роз раскрытых росы тихие стряхну,
Глазки светики-цветочки песней тихою сомкну [90].
(с. 36)

А какая страшная нежность в этой риторике, среди лубочных волхвований —

Любовью легкою играя,
Мы обрели блаженный край.
Вкусили мы веселье рая,
Сладчайшего, чем божий рай [91].
(с. 167)

И вдруг откуда-то брызнули и полились стеклянные звоны, и чьи-то губы тянутся, дышат, улыбаются, чьи-то розовые губы обещают в вас всю свою сладость перелить. Разберите только, где здесь слова, а где только лилы и качания:

Лила, лила, лила, качала
Два темно-алые стекла,
Белей лилей, алее лала
Бела была ты и ала.

А та — Желтолицая уже здесь, возле, немножко лубочная, но что из этого?

И в звонах ласково-кристальных
Отраву сладкую тая,
Была милее дев лобзальных
Ты, смерть отрадная моя!
(с. 168)

Воспреемнику Недотыкомки незачем, кажется, были бы стихи, чтобы томить и долить нас новым страхом, новым не только после Вия, но и после пробуждения Раскольникова. Но лирике нашей точно нужен сологубовский единственный страх —

Не трогай в темноте
Того, что незнакомо, —
Быть может, это — те,
Кому привольно дома.

Куда ты ни пойдешь,
Возникнут пусторосли.

(т. е. что-то глупо-кошмарно-дико-разросшееся, вроде назойливо *не* сказанных и цепких слов, из которых иной раз напрасно ищешь выдраться в истоме ночного ужаса).

Измаешься, заснешь,
Но что же будет после?

Прозрачною щекой
Прильнет к тебе сожитель.

(неотступная близость темноты, уже привычной, странно обыденной даже)

Он серою тоской
Твою затмит обитель.

И будет жуткий страх, —
Так близко, так знакомо, —
Стоять *во всех углах*
Тоскующего дома [92].

Мы не прочь верить иногда Сологубу, что наше общее *я* было раньше и Фриной (с. 17 сл.) [93]. Но нам ближе в словах его другая Прекрасная Дама, та — *нежить*, которая пришла соблазнять его *в белой рубахе*.

Упала белая рубаха
И предо мной, обнажена,
Дрожа от страсти и от страха,
Стоит она... [94]

Только вы не разбирайте здесь слов. Я боюсь даже, что вы найдете их сочетания банальными. А вот лучше сосчитайте-ка, сколько здесь *А* и *полу-А* — посмотрите, как человек воздуху набирает от того, что *увидел*, как у ведьмы упала белая рубаха? Кто разберет, где тут соблазн? где бессилие? где ужас?

Сологуб прихотливый поэт и капризный, хоть нисколько не педант-эрудит. В нем чаще бывает даже нечто обнаженно-педагогически-ясное.

Но есть и у Сологуба *слова-тики*, и, уснащая его стихи, они придают им индивидуальный колорит вроде того, как разные *винте-ли* и *следовательно* отмечают говорку большинства из нас.

У Анри де Ренье недавно констатировали такие точно тики-слова or и mort * [95]. Сологуб злоупотребляет словами: *больной и злой*. Все у него больное: дети, лилии, сны и даже долины. Затем у Сологуба-лирика

* Золото, смерть (*фр.*).

есть и странности в восприятиях. *Босые женские ноги*, например, в его стихах кажутся чем-то особенно и умилительным, и грешным, — а главное, как-то безмерно телесным.

Иногда Сологуба тешат и звуки. Но это не Вячеслав Иванов, этот визионер средневековья, переживший потом и Возрождение, чтобы стать одним из самых чутких наших современников. Когда Вячеслав Иванов цедит, кромсает и прессует *слова* для той фаянсовой ступки, где он будет готовить — алхимик — *свое слепительное Да*, он прежде всего возбуждает в вас интеллектуальное чувство, интерес, даже трепет, пожалуй, перед его знанием и искусством.

Не то Сологуб —

Ты поди *некошною* дорогою,
Ты нарви мне *ересного зелия*

Ты приди ко мне с шальной *пошавою*
Страшен *навий* след...
Горек *омег* твой...[96]

(с. 133)

Я перерыл бы все энциклопедии, гоняясь за Вячеславом Ивановым, если бы этот голубоглазый мистик вздумал когда-нибудь прокатиться на Брокен. Но мне решительно неинтересно знать, что там такое бормочет этот шаман-Сологуб, молясь своей *ведьме*. Да знает ли еще он это и сам, старый елкич![97]

«Елисавета — Елисавета»...

Целая поэма из этого звукосочетания, и какая поэма! Она захлебывается от слез, может быть, сусальных, но не все ли равно? — когда, читая ее, нам тоже хочется плакать:

Елисавета, Елисавета
Приди ко мне!
Я умираю, Елисавета,
Я весь в огне.
Но нет ответа, мне нет ответа
На страстный зов.
В стране далекой Елисавета,
В стране отцов

и т. д.
(с. 191 сл.)

В заключение о Сологубе — хорошо бы было сказать мне и о том, как он переводит. Но лучше, пожалуй, не надо. Пусть себе переводит стихи Верлена[98]; это делает не Сологуб-поэт, а другой — внимательный и искусный переводчик. А того, лирика-Сологуба, — и самого *нельзя перевести*. Разве передашь на каком-нибудь языке хотя бы прелесть этих рит-

мических вздыманий и падений сологубовски-безрадостного утреннего сна —

Я спал от печали
Тягостным сном.
Чайки *кричали*
Над моим окном.

Заря *возопила*:
— Встречай со мной царя.
Я небеса разбудила,
Разбудила, горя. —

И ветер, *пылая*
Вечной тоской,
Звал меня, пролетая
Над моею рекой.

Но в *тяжелой печали*
Я безрадостно спал.
О, веселые дали,
Я вас не видал!
(с. 89)

Я, впрочем, рад, что Сологуб прилежно читал Верлена. Если я не ошибаюсь, одна из лучших его пьес, «Чертовы Качели» (с. 73 сл.), навеяна как раз строфою из «Romances sans paroles»[99] (T. I, p. 155)·

O mourir de cette mort seulette
Que s'en vont, cher amour qui t'épeures
Balançant jeunes et veielles heures!
O mourir de cette escarpolette![100]

Сологуб перевел его плохо, а я сам позорно[101]. Не буду я пытаться переводить еще раз это четверостишие. Лучше постараюсь объяснить вам верленовские стихи в их, так сказать, динамике. Представьте себе фарфоровые севрские часы, и на них выжжено красками, как Горы[102] качают Амура. Горы — молодые, но самые часы старинные. И вот поэт под ритм этого одинокого ухождения часов задумался на одну из своих любимых тем о смерти, т. е., конечно, своей смерти. Мягко-монотонное чередование женских рифм никогда бы, кажется, не кончилось, но эту манию разрешает формула рисунка: «Вот от таких бы качелей умереть».

Чтобы скрыть от нас картину, породившую его стихи, Верлен заинтриговал нас, вместо мифологических Гор поставив слово *часы* с маленькой буквы, и вместо Амура — написав любовь, как чувство.

Не то у Сологуба. Его качели — самые настоящие качели. Это — скрип, это — дерзкое перетирание конопли, это — ситцевая юбка шаром,

и ух-ты! Но здесь уже дело не в самом Сологубе, а в свойстве того языка, на котором была когда-то написана и гениальная пушкинская «Телега»[103].

Вот качели Сологуба в выдержке:

Над верхом темной ели
Хохочет голубой:
— Попался на качели,
Качайся, *черт с тобой*. —

В тени косматой ели
Визжат, кружась гурьбой:
— Попался на качели,
Качайся, черт с тобой. —[104]

Заметьте, ни малейшей грубости, никакой фамильярности даже в этом *черт с тобой* — оно лукаво, вот и все.

Ведь качает-то действительно черт. А эти повторяющиеся, эти качальные, эти стонущие рифмы! Нет, Сологуб — не переводчик. Он слишком *сам* в своих, им же самим и созданных превращениях. А главное — его даже и *нельзя отравить чужим*, потому что он мудро иммунировался.

Проделала эту прививку на свой лад, конечно, ведьма. И проделала жестоко.

— Будут боли, вопли, корчи,
Но не бойся, не умрешь,
Не оставит даже порчи
Изнурительная дрожь.

— Встанешь с пола, худ и зелен,
Под конец другого дня.
В путь пойдешь, который велен
Духом скрытого огня.

— Кое-что умрет, конечно,
У тебя внутри — так что ж?
Что имеешь, ты навечно,
Все равно, не сбережешь[105].

(с. *139)*

Вот каково, может быть, было посвящение Сологуба в пророки. Исайя, как видите, уж ровно не при чем![106]

Рядом с литературными портретами Брюсова и Сологуба я опускаю портрет Вячеслава Иванова (выступил в 1897 г. — «Кормчие звезды», потом «Прозрачность», 1904 г.), т. к. тот сборник, на основании которого портрет мог бы, кажется, быть сделан, «Cor ardens») еще не вышел. Но, говоря далее об искусстве, я многое еще скажу о поэзии Вячеслава Иванова[107].

2.[108]

Символизм в поэзии — дитя города. Он культивируется, и он растет, заполняя творчество по мере того, как сама жизнь становится все искусственнее и даже фиктивнее. Символы родятся там, где еще нет мифов, но где уже нет веры. Символам просторно играть среди прямых каменных линий, в шуме улиц, в волшебстве газовых фонарей и лунных декораций. Они скоро осваиваются не только с тревогой биржи и зеленого сукна, но и со страшной казенщиной какого-нибудь парижского морга и даже среди отвратительных по своей сверхживости восков музея.

Там, где на просторе, извечно и спокойно чередуясь, во всю ширь, то темнеет день, то тает ночь, где рощи полны дриад и сатиров, а ручьи — нимф, где Жизнь и Смерть, Молния или Ураган давно уже обросли метафорами радости и гнева, ужаса и борьбы, — там нечего делать вечно творимым символам... Зато там свободно плодит своих богов и демонов Миф. Называйте себе их как хотите. Вам непременно будет казаться, что *поэзия просторов*, отражая этот, когда-то навек завершенный мир, не может, да и *не должна прибавлять к нему ничего нового*.

Конечно, город не со вчерашнего дня вдохновляет поэтов:

> Твоих оград узор чугунный,
> Твоих задумчивых ночей
> Прозрачный сумрак, блеск безлунный.

Пушкин написал не только «Медного всадника», но и «Пиковую даму». Но теперь в Петербурге, наверное, около двух миллионов жителей. И пушкинский Петербург требует уже восполнения, в виде картины Александра Бенуа[109]. «Петра творение» стало уже легендой, прекрасной легендой, и этот дивный «град» уже где-то над нами, с колоритом нежного и прекрасного воспоминания. Теперь нам грезятся новые символы, нас осаждают еще не оформленные, но уже другие волнения, потому что мы прошли сквозь Гоголя и нас пытали Достоевским.

Иную, по-новому загадочную, белую ночь дает нам, например, Александр Блок.

Первый поэт *современного* города, города — отца символов, был Бодлер, за ним шли Верлен, Артюр Рембо, Тристан Корбьер[110], Роллина[111], Верхарн[112], чтобы назвать только главнейших.

Впрочем, Париж, бог весть когда уже, был Лютецией[113]. А в его ироническом соблазне мелькает иногда силуэт поэта, во вкусе Марциала.

Где нам до французов? — В нас еще слишком много степи, скифской любви к простору. Только на скифскую душу наслоилась тоже давняя византийская буколика с ее вертоградами, пастырями, богородицыными слезками и золочеными заставками.

И это, вероятно, самый глубокий культурный слой нашей души.

Король нашей поэзии — Бальмонт, пока еще он не успел утомиться в Мексике[114] все под тем же солнцем, и даже птицей — все в том же воздухе[115], — сделал набег на каменные дома, вольные тюрьмы людей.

Это было гордо. Пластроны любят и теперь декламировать этого Бальмонта, но как они далеки от нашего милого кочевника тех годов.

Брюсов уже интимнее и волшебнее проник в тоску города, и он первый — новый Орфей — заставил плакать булыжники.

Будет лампы свет в окошке.
Различу ее сережки...
Вдруг погаснет тихий свет, —
Я вздохну ему в ответ.

Буду ждать я утра в сквере.
Она выйдет из той двери.
На груди ее цветок, —
Темно-синий василек [116]

или это:

И каждую ночь регулярно
Я здесь под окошком стою.
И сердце мое благодарно,
Что видит лампадку твою [117].

Здесь не краски особые волнуют, а здесь город волнует, другая душа, по-иному язвимая, по-иному скорбная и уступившая, потому что она твердо знает свою рыночную стоимость.

Пусть в нее, эту еще скудную, эту новую душу, глядится другая — старая, мудрая, жадная, насторожившаяся душа поэта. Но разве они не обе были туго забиты в камень, а может быть даже, и рождены этим самым камнем? Бальмонт боролся с городом. Он его ненавидел. Но есть экзотические души, над которыми даже в таком смысле не властны родившие их камни. В стихах Вячеслава Иванова города нет. Я знаю шесть его строчек, посвященных Парижу [118], да сонет о когтистых камнях, что свалены были когда-то против нашей Академии [119]. Чтобы любить город, Вячеславу Иванову нужна высота птичьего полета, а чтобы слиться с его белой ночью — гиератический символ.

Вот эти два великолепные стихотворения.

Париж с высоты

Тот не любит человека,
Сердце-город, кто тебя
Озирает не любя, —
О, горящее от века!
Неопально пылкий терн!
Страстных руд плавильный горн!

Сфинксы над Невой

Волшба ли ночи белой приманила
Вас маревом в полон полярных див,

Два зверя-дива из стовратных Фив?
Вас бледная ль Изида полонила?

(отчего не *медная Минерва?*)

Какая тайна вам окаменила
Жестоких уст смеющийся извив?
Полночных волн немеркнущий разлив
Вам радостней ли звезд святого Нила?

Так в час, когда томят нас две зари
И шепчутся лучами, дея чары,
И в небесах меняют янтари, —

Как два серпа, подъемля две тиары,
Друг другу в очи — девы иль цари —
Глядите вы, улыбчивы и яры.

Этот сонет написан два года тому назад. Не тогда ли и Валерий Брюсов, надменный коллекционер впечатлений, экспонировал нам на диво сработанный им, настоящий миф города?

Начало я приводил, вот конец:

Но сам скликаешь, непокорный,
На штурм своих дворцов, — орду
И шлешь вождей на митинг черный:
Безумье, Гордость и Нужду!

И в ночь, когда в хрустальных залах
Хохочет огненный разврат,
И нежно пенится в бокалах
Мгновений сладострастных яд,

Ты гнешь рабов угрюмых спины,
Чтоб, исступленны и легки,
Ротационные машины
Ковали острые клинки.

Коварный змей с волшебным взглядом!
В порыве ярости слепой
Ты нож, с своим смертельным ядом,
Сам подымаешь над собой[120].

(«Все напевы», 100 сл.)

Чем более развивается городская жизнь, тем более и безвыходно городскими становятся самые души, приспособляясь к камням, музеям и выставкам.

Чудные мозаики икон, на которые никто не молится, волны красивой реки, тащие отвратительную смерть, любовь, грация и красота среди

кулис, в золотой пудре и под электрической лампой, тайна на спиритическом сеансе — и свобода в красных лоскутьях — вот та обстановка, среди которой вырастают наши молодые поэты.

«Шипка»[121] — для них учебник Иловайского[122], а когда Толстой писал «Власть тьмы», они еще кусали груди своих кормилиц.

Большинство из них пишет быстро и много. А печатают эти ранние эпигоны такую бездну во всевозможных сборниках и форматах, что в какие-нибудь два-три года иное примелькавшееся имя кажется уже облекающим яркую индивидуальность, между тем как всего чаще под ним парадирует лишь поза, если не маскарадный костюм, ловко пригнанный Лейфертом[123] по тароватому заказчику.

С тех пор, как поэзия, и вообще искусство, потеряли у нас «власть над сердцами», — а она, действительно, едва ли скоро воскреснет, эта власть — наш романтизм как бы расщепился.

И вот один отщеп его стал страшен и трагичен. Те прежние — романтики — умели только верить и гибнуть, они пожертвовали своему богу даже последними цветами молодости — красотой мечты. Но уже вовсе не таковы современные поэты, да и вообще наши молодые художники слова. И если это — богема, то буржуазная богема. Новые писатели символизируют собою в обществе инстинкт самосохранения, традиций и медленного культурного преуспеяния. Их оправдание в искусстве, и ни в чем более. Если над тем, первым романтизмом, все тот же — единственный Иегова, то у этих последних в огороде понасажены целые сонмы богов. И вот легенды-то, пожалуй, у поэтов и клеятся, но ни одной легенды не возникнет вокруг современных поэтических имен. Это можно сказать почти с уверенностью. Сирано де Бержерак[124] или хотя бы Жерар де Нерваль? Пушкин? Шевченко?

Ответьте, пожалуйста.

И здесь расщепление слишком заметно. Те, неэстетические романтики, напротив, никаких легенд не изображают, но они сами — легенды. Итак, расщеп-то давно есть, а размежеваться никак не могут. Все эстетики нет-нет да и вообразят себя *трагичными*, будто это то же, что трагедии писать.

* * *

Чемпион наших молодых, — несомненно, Александр Блок.

Это, в полном смысле слова и без малейшей иронии, — краса подрастающей поэзии, что краса! — ее очарование.

Не только настоящий, природный символист, но он и сам — символ. Напечатанные на карт-посталях черты являют нам изящного Андрогина, а голос кокетливо, намеренно бесстрастный, белый, таит, конечно, самые нежные и самые чуткие модуляции.

Маска Андрогина — но под ней в самой поэзии ярко выраженный мужской тип любви, любви, которая умеет и обманно пленить и, когда надо, когда того хочет женщина, осилить, и весело оплодотворить.

Но я особенно люблю Блока вовсе не когда он говорит в стихах о любви. Это даже как-то меньше к нему идет. Я люблю его, когда не искусством — что искусство? — а с диковинным волшебством он ходит около любви, весь — один намек, один томный блеск глаз, одна чуть слышная, но уже чарующая мелодия, где и слова-то любви не вставить.

Кто не заучил в свое время наизусть его «Незнакомки»? В интродукции точно притушенные звуки cornet-à-piston.

По вечеРАм над рестоРАнами.

Слова точно уплыли куда-то. Их не надо, пусть звуки говорят, что им вздумается...

Горячий воздух дик и глух
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

Потом идет крендель, уже классический, котелки, уключины... диск кривится, бутылка нюи с елисеевской маркой (непременно елисеевский нюи — что же вы еще придумаете более терпкого и таинственного?), пьяницы с глазами кроликов...

И как все это бесвкусно — как все нелепо, просто до фантастичности — латинские слова зачем-то... Шлагбаумы и дамы — до дерзости некрасиво. А между тем так ведь именно и нужно, чтобы вы почувствовали приближение божества.

О, читайте сколько хотите раз блоковскую «Незнакомку», но если вы сколько-нибудь петербуржец, у вас не может не заныть всякий раз сладко сердце, когда Прекрасная Дама рассеет и отвеет от вас, наконец, весь этот теперь уже точно тлетворный дух. И мигом все эти нелепые выкрутасы точно преображаются. На минуту, но город — хуже, дача — становится для всех единственно ценным и прекрасным, из-за чего стоит жить. Грудь расширяется, хочется дышать свободно, говорить *А*:

И медленно пройдЯ меж пьЯными,
ВсегдА без спутников, однА,
ДышА духАми и тумАнами...

(не придирайтесь, бога ради, не спрашивайте, почему *туманами* — а не, например, *слишком пряными*, туманами лучше — нельзя иначе как *туманами*)

ОнА сАдится у ОкнА.

Ее узкая рука — вот первое, что различил в даме поэт. Блок — не Достоевский, чтобы первым был *ее узкий мучительный следок*! [125] И вот широкое *А* уступает багетку узким *Е* и *У*. За широким *А* сохранилось лишь достоинство мужских рифм?

И вЕют дрЕвними повЕрьями
Ее упрУгие шЕлкА,

И шляпа с траУрными п*Е*рьями,
И в кольцах Узкая рУка.

О, вас не дразнит желание! Нет, нисколько. Все это так близко, так доступно, что вам хочется, напротив, создать тайну вокруг этой узкой руки и девичьего стана, отделить их, уберечь как-нибудь от кроличьих глаз, сказкой окутать... Пусть жизнь упорно говорит вам глазами самой дамы — «если хотите, я ваша», пусть возле вас ворчит ваш приятель, «ведь просил тебя, не пей ты этого нюи, сочинил какую-то незнакомку. Человек, что у вас Гейдзик Монополь есть? Походнее. Ну где же она?: Эх, ты. сочинитель».

Но что вам за дело до жизни и до приятеля? Мечта расцветает так властно, так неумолимо, — что вы, право, боитесь заплакать. Вам почти до боли жалко кого-то. И вот шепчут только губы, одни губы, и стихи могут опираться лишь на *О* и *У*:

И перья страуса склон*Е*нные
В мо*Е*м качаются мозг*У*

(да *мозгу, мозгу* — тысячу раз *мозгу*, педанты несчастные, лишь от печки танцующие!)

И *О*чи синие, безд*О*нные
ЦветУт на дальнем берег*У*.

Я не знаю у Блока другого, более кокетливого, но и более мужского стихотворения. Это — вовсе не эротика, но здесь — вся стыдливая тайна крепких и нежных объятий.

* * *

В ироническом городе давно уже молятся только старушечья привычка да суеверие, которое жмурится за версту от пропасти. Но культура театров и рынков должна же использовать и эти дорого стоившие храмы. И вот под старые готические своды вдвигают вал фонографа, туда приносят чувствительные пленки цветной фотографии.

Как отстать поэтам! И они следом идут в церковь для своей метафорической молитвы. Ходил туда поэт холодного отчаяния — африканец Леконт де Лиль — и вынес оттуда «Семь ступеней крестного пути»[126]. А мы послали в лиловые тени Руанского собора нашего молодого и восторженного эстетика Максимилиана Волошина.

О фиолетовые грозы,
Вы тень алмазной белизны!
Две аметистовые розы
Сияют с горней вышины.

Дымится кровь огнем багровым,
Рубины рдеют винных лоз,

Но я молюсь лучам лиловым,
Пронзившим сердце вечных роз.

И я склоняюсь на ступени
К лиловым пятнам темных плит.
Дождем фиалок и сирени
Во тьме сияющей облит.

И храма древние колонны
Горят фиалковым огнем...
Как аметист, глаза бессонны
И сожжены лиловым днем [127].
(«Перевал», 1907, №№ 8 и 9, с. 3)

Право, кажется, что нельзя ни искусней, ни полней исчерпать седьмой полосы спектра, ласковее изназвать ее, чем Волошин, воркуя, изназвал своих голубок-сестриц в лиловых туниках.

Сам я не был в Руанском соборе и не знаю расположения его двух роз. Но мне все же хотелось бы не одной этой ласки и не только цветовых переливов. Я чувствую за этими «розами» — как и за всякой христианской святыней — другую красоту, мученическую. Две розы собора? Может быть, это две белых груди св. Агаты [128]. Они грубо раздавлены и изрезаны римскими ножами. Но когда солдаты ушли обедать, богоматерь по-женски нежно, стыдливо и проворно отшпилила с волос тюль цвета мальвы и набросила его на поруганную мученическую белизну. Впрочем, Максимилиан Волошин, вероятно, более прав, чем я. Ведь он же сам «молился» этим голубкам и розам. Но куда пришлось ему нести эту молитву? Что мы из нее сделаем? Пожалуй, оперу, стилизованную в лиловых тонах?

* * *

Хотел бы молиться и Михаил Кузмин (сборник «Сети») [129], но уже по-другому. Сборник его стихов — книга большой культурности, кажется, даже эрудиции, но и немалых странностей, вроде «до́ма с голубыми воротами», «шапки голландской с отворотами» [130] или таких стихов:

В Вашей (sic!) столовой с лестницей внутренней
Так сладко пить чай или кофей утренний [131].

В лиризме М. Кузмина — изумительном по его музыкальной чуткости — есть временами что-то до жуткости интимное и нежное и тем более страшное, что ему невозможно не верить, когда он плачет.

Городская, отчасти каменная, музейная душа наша все изменила и многое исказила. Изменилась в ней и вера. Не та прощающая, самоотверженная, трагическая, умильная вера, — а простая мужицкая, с ее поклонами, акафистами, вера-привычка, вера-церковь, где Власы [132] стоят бок о бок с людьми, способными со словами «господи, благослови!» уда-

рить купчину топором по лбу [133]. Именно эта вера, загадочная, упорно-стихийная, мелькает иногда и в авторе «Сетей» и «Богородичных праздников» [134].

Голубая спальня, шабли во льду [135], александрийские систры [136] и тирские красильщики, черная женщина, которая качает ребенка и поет:

...если б я был фараоном,
купил бы я себе две груши:
одну бы я дал своему другу,
другую бы я сам скушал [137].
(«Сети», 197)

и вдруг тут же —

Светлая горница — моя пещера.
Мысли — птицы ручные: журавли да аисты;
Песни мои — веселые акафисты;
Любовь всегдашняя моя вера [138].
(ibid., 95)

или:

Я вспомню нежные песни
И запою,
Когда ты скажешь: «воскресни».

Я сброшу грешное бремя
И скорбь свою,
Когда ты скажешь: «вот время».

Я подвиг великой веры
Свершить готов,
Когда позовешь в пещеры;

Но рад я остаться в мире
Среди оков,
Чтоб крылья раскрылись шире.

Незримое видит око
Мою любовь —
И страх от меня далеко.

Я верно хожу к вечерне
Опять и вновь,
Чтоб быть недоступней скверне [139].
(ibid., с. 112 сл.)

Я знаю, что тут не без лукавства. Но для нас-то, когда мы осуждены вращаться среди столь разнообразных *книжных*, надуманных попыток вернуть веру или ее очистить, — разве не должна быть интересна и эта

попытка опроститься в религиозном отношении, найти в себе свой затерянный, свой затертый, но многовековой инстинкт веры. Я расстаюсь с лиризмом Кузмина неохотно вовсе не потому, чтобы его стихи были так совершенны. Но в них есть местами подлинная загадочность. А что, кстати, Кузмин, как автор «Праздников Пресвятой Богородицы», читал ли он Шевченко, старого, донятого Орской и иными крепостями, — соловья, когда из полупомеркших глаз его вдруг полились такие безудержно нежные слезы — стихи о Пресвятой Деве? [140] Нет, не читал. Если бы он читал их, так, пожалуй бы, сжег свои «праздники»..

Но, во всяком случае, трудно ожидать, чтобы многие из «молодых» так гордо и резко, как Сергей Маковский [141], разом оборвали со стихами, особенно в случае столь же заметного успеха своего первого сборника. Где разгадка? Может быть, разгадок даже две.

Вот первая:

В кругу друзей я не боюсь
беседы оживленной,
и гордо я не сторонюсь
толпы непосвященной.
Ведь нет на свете никого,
кто сердцем разгадает
безмолвье сердца моего.

Никто его не знает.

Любовь пою я в тишине,
но в песнях нет любимой.
Любовь останется во мне
Мечтою нелюдимой.
Пусть этот мир, как рай земной,
к блаженству призывает.
Мой тихий рай всегда со мной,

Никто его не знает.

(Собр. ст., 50)

Вы подумаете, пожалуй, бегло скользнув глазами по этой пьесе, что перед вами лишь одно из общих лирических мест.

Так люди, плохо знающие по-французски, никогда не оценят ни тонкой и мудрой работы, ни многовековой культурности верленовского романса.

В действительности, перед нами — более, чем тонкая работа пера. Я думаю, что этот иронический натуралист — кто бы это подумал про Маковского? — положил перо, признав себя не в силах примирить свой безмолвный рай с тем самым городом, в котором с такой радостью он купает свою жизнь и где глаз эстетика любит не только открывать старое, но угадывать и еще неоформившуюся новизну.

Вторая разгадка, пожалуй, — это стихотворение «Speculum Dianae»[142] *. И в самом деле — с какой стати тут ритмы и рифмы? И разве же они часто — не один балласт для жадной и гибкой мысли критика?

* * *

От замолчавшего поэта прямой переход к певцу неумолчному. Он не встретил еще и тридцатой весны, Андрей Белый (раскрытый самим автором псевдоним Б. Н. Бугаева) 4*, а вышло уже три его сборника стихов, и два из них очень большие[143].

Натура богато одаренная, Белый просто не знает, которой из своих муз ему лишний раз улыбнуться. Кант ревнует его к поэзии. Поэзия к музыке. Тряское шоссе к индийскому символу. Валерий Брюсов хочет поменяться с ним посохами[145], и сама Зинаида Николаевна Гиппиус разрешила ему тему его четвертой симфонии[146]. Критика и теория творчества (статьи о символизме) идут так — между делом. И любуешься на эту юношески смелую постройку жизни. И страшно порою становится за Андрея Белого. Господи, когда же этот человек думает? и когда он успевает жечь и разбивать свои создания?

В мою задачу не входят симфонии и прочая проза Белого, но и в стихах я все еще как-то не разберусь, а изучал их, видит бог, прилежно. Многое нравится... но нельзя не видеть и какой-то растерянности поэта, а потом... этот несчастный телеграфист с женой, которая «болеет боком»...[147] Живое сердце, отзывчивое, горячее, так и рвется наружу, слезы кипят (прочитайте в «Пепле» «Из окна вагона», с. 21). Жалеешь человека, любишь человека, но за поэта порою становится обидно.

Безводны дали. Воздух пылен.
Но *в звезд разметанный алмаз*
С тобой вперил *твой верный филин*
Огонь жестоких, желтых глаз[148].
(«Урна», 1909, с. 18)

Те *же* «жестокие, желтые очи» находим и у кабаков. (*«Отчаяние». «Пепел», с. 13*)

А **как вам** покажутся такие стихи?

«Да, сударь мой: так дней недели семь
Я погружен в беззвездной ночи тень!

Вы правы: мне едва осьмнадцать лет
И, говорят, — я недурной поэт»[149].
(с. 77)

Это написано в 1908 г., и я выписываю стихи из лирической пьесы «Признание».

---

* Зеркало Дианы (*лат.*).

4* См. «Книгу о русских поэтах» М. Гофмана, с. 137, автограф[144].

Но я люблю у Андрея Белого жанр. Здесь он — настоящий мастер. Вот пьеса «Мать». Тема старая, еще некрасовская:

«Прекрасной партией такой
Пренебрегать безумье», —
Сказала плачущая мать,
Дочь по головке гладя, —
И не могла ей отказать
Растроганная Надя...[150]

Теперь посмотрите, что делает из этой темы поэт искусственной жизни:

Она и мать. Молчат — сидят
Среди алеющих азалий.
В небес темнеющих глядят
Мглу ниспадающей эмали.

«Ты милого, — склонив чепец
Прошамкала ей мать, — забудешь.
А этот будет, как отец:
Не с костылями век пробудешь».

Над ними мраморный амур.
У ног — ручной пуховый кролик.
Льет ярко-рдяный абажур
Свой ярко-рдяный свет на столик.

Пьет чай и разрезает торт,
Закутываясь в мех свой лисий;
Взор над верандою простерт
В зари порфировые выси.

Там тяжкий месяца коралл
Зловещий вечер к долам клонит,
Там в озеро литой металл
Темноты тусклые уронит...

(«Пепел», с. 107)

Досаждают немножко упорные шероховатости языка (родительный падеж имени прямо после *В* — этого нет ни в народной речи, ни в нашей лучшей поэзии). Но пьеса так удивительно колоритна. Она так — *посвоему* — изящно символична.

* * *

У Виктора Гофмана (издал одну «Книгу вступлений»)[152] есть нечто в этом же роде — его «В коляске» (с. 39 сл.). Пьеса эта, как бы примыкающая к предыдущей по содержанию, кажется, хорошо известна публике, и я лишь бегло ее напомню.

Виктор Гофман — птенец гнезда Бальмонта. Он часто читал, очевидно, как и все мы, впрочем, его «*Дрожащие ступени*»[153]. Вот самый жанр:

Вся шурша на ходу, ты идешь по тропинке,
По зеленой тропинке в саду,
Ты неверно скользишь в своей узкой ботинке,
Точно робко ступаешь по льду.

Заложили коляску. На крыльях коляски
Отражается радужно свет.
Ты восторженно щуришь блестящие глазки, —
О, я знал, ты из рода комет...

.

Разве можно *комете быть пленной, быть пленной?*

.

Понеслись твои кони, твои черные кони,
Все кругом, как и ты, понеслось.
Голова твоя блещет в воздушной короне
Развеваемых ветром волос.

Ты глядишь, ты дрожишь, ты смеешься украдкой,
На лету обрывая сирень.
Уноситься так сладко. Уноситься так сладко.
В этот радостно-солнечный день! [154]

Жанр дается немногим, но это одно из серьезных орудий культуры в сфере искусства. Я не буду говорить о жанре и пейзаже у Бунина. Кто не знает его превосходного «Листопада»[155], в свое время отмеченного и высоко авторитетной критикой? Но, по-моему, поэзия лауреата даже непонятна без анализа его часто отличной прозы. Да, пожалуй что Бунин уж и перерос свою ритмическую лирику.

* * *

У Бунина есть страстный, исключительный поклонник — Валентин Кривич. (Сборник «Цветотравы» в печати[156].) Только этот младший любит удушливый и даже грозовой колорит пейзажа.

Вот его «Праздник»[157] в выдержках:

Нераздуманною думой
Молча в вечность уходя,
Был закутан день угрюмый
Паутиною дождя.

.

У заборов, на панели,
В глине желтых площадей,

Целый день, шумя, чернели
Кучи вымокших людей.

И, зажегши за туманом
Глаз слепого фонаря,
Умирал, больным и пьяным,
Красный День календаря.

Велся скучно и невнятно
Скучный спор дождя и крыш,
И зловещи были пятна
Синих вымокших афиш.

Верный вкус и много отчетливой — хотя не солнечной, а скорей электрической ясности — в строго правильных, но суховатых строфах Валентина Кривича. Откуда только у этого молодого поэта такая не то что пережитость, а даже согбенность в тоне пьесы? Или и точно 1905-й год и его страшный сосед раньше времени состарили людей, невеселых от природы? Революционные годы отразились на творчестве наших корифеев, особенно Валерия Брюсова, Сологуба, Блока, и было бы, может быть, интересно проследить, как эти характерные типы лиризма приспособлялись к тому, что не терпело никаких приспособлений.

* * *

Но я отмечу здесь иные, более, кажется, типические явления, а прежде всего «Алую книгу» Кречетова[158] и «Крылья Икара» Дм. Цензора[159]. Дм. Цензор густо и мрачно риторичен. Но нет-нет и промелькнет у него какой-то молодой лиризм — тогда и на отсутствие меры смотришь поневоле уже другими глазами. Дм. Цензор становится проявителем нашего смутного, чадного и давно накопившегося раздражения.

Вот город —

Безумный старый гробовщик!
Копаешь ты свои могилы
И жизнь, и молодость, и силы,
Смеясь, хоронишь каждый миг.

Среди твоих гниющих стен
Палач, предатель наготове.
Ты весь пропитан ядом крови,
Ты — западня и душный плен[160].
. . .

(«Крылья Икара», 1909, с. 25)

Кречетов немножко нервен для барда. Но я люблю неврастеничность, и, может быть даже искреннюю, этих строк «Алой книги»:

Не говори, что я устал,
Не то железными руками
Я гряну скалы над скалами,
И брызнут вверх осколки скал.
Не говори, что я устал [161].

О, какой это интересный психологический документ, не для Кречетова, конечно, — при чем здесь он? А для всех нас.

По-своему, но как-то мягче, риторична мечта Льва Зарянского [162] — в ней нет уже ни надрыва, ни хлесткости.

Как странно иногда слагаются напевы:
Не из цветов и трав, что собраны в глуши,
Не из игры очей, не из улыбок девы
И не из горьких дум отринутой души.

Порой слагается напев из слез и крови,
Из стонов узников, идущих на расстрел...
Какой-то скорбный зов таится в каждом слове;
Какой-то яркий свет мелодию согрел [163].
(«Над морем затихшим», 1908)

Этот лирик резко разнится от поэта бальмонтовского типа — Евгения Тарасова (две книги стихов, я знаю только вторую, 1908 г. «Земные дали») [164]. Евгений Тарасов представляется ненавидящим город тревожно и брезгливо. И иногда он довольно удачно стилизует «стихийность».

Зачем — не помню. Куда — не знаю.
В провалах улиц глухих иду.
Проклятый город! Я вспоминаю.
Вот что-то вспомнил. Чего-то жду.

А город тусклый, как филин, мрачен.
Хрипит, плюется и гонит прочь.
И вот я тесным кольцом охвачен.
Огни и тени. За ними ночь.

Проклятый город насквозь простужен,
Томится кашлем, хрипит в бреду:
«Куда ты, нищий? Ты мне не нужен».
Куда — не знаю. Иду. Иду.
(«Ночью», с. 35)

Сергей Рафалович («Светлые песни») [165] *в 1905 г. еще ждет* чего-то, еще смутно тревожится:

Себя я вижу... Понемногу
В себя гляжу;
И быстро к тайному порогу
Я подхожу.

Исполнен ужаса и страха,
Боюсь постичь.
Горит костер, чернеет плаха;
Вот щелкнул бич.

Протяжный стон звучит упорный,
Как перезвон;
И только плачет кто-то черный
Во мгле склонен.

(с. 27)

Но к *1908 г.* в антологической душе Бориса Садовского[166] не осталось *ничего, кроме жажды покоя*, кроме какой-то жуткой, почти старческой изнуренности:

Да, здесь я отдохну. Любовь, мечты, отвага,
Вы все отравлены бореньем и тоской,
И только ты — мое единственное благо,
О всеобъемлющий, божественный покой.

(Сб. «Позднее утро», с. 86)

Зато эротика приобрела в страшные годы какой-то героический подъем. Неврастения дрожащими руками застегивает на себе кольчугу.

Наконец-то опять. Наконец-то опять!
Сколько дней без любви. Сколько дней.
Сотни сотен моих самоцветных камней
Вышли к солнцу опять, чтоб сиять.
Солнце мысли моей —
Тоска.
Крылья мысли моей —
Любовь.
Ризы мысли моей —
Слова...

Смерть идет на меня. Чем бороться мне с ней?
Вот мой меч золотого огня.
Не боюсь я врага. И врага я простил.
Бог сегодня мне меч возвратил.

(Иван Рукавишников. «Перевал», 1907, № 11, с. 49 сл.)

Оговариваюсь, что речь идет здесь вовсе не о поэзии Ивана Рукавишникова как сложном целом. Я взял лишь случайно характерный пример особой формы лиризма, какой у нас еще не было, кажется. Сам Иван Рукавишников известный лирик и издал два сборника[167]

Эротическая неврастения у Григория Новицкого («Зажженные бездны», 1908 г., «Необузданные скверны», 1909 г.)[168] уже не думает,

однако, о революции. Она хотела бы, наоборот, стать религией, то сосредоточенно-набожная, то экстатически-сладострастная. —

> На стенах висят картинки,
> А в углу за стеклом смотрит Бог...
> *Я* гляжу на *ее узкие ботинки,*
> *Напоенные красотой ее Ног...*[169]
> *(«Необузданные скверны», с. 18)*

или:

> Я изнемог в бесстыдном хоре
> Согласных Женских Тел.
> Моя душа с тобой в раздоре,
> Кляня любви удел [170].
> *(ibid., 19)*

Но есть души, робкие от природы. Их наши мрачные и злые годы сделали уж совсем шепотными.

Б. Дикс (два небольших сборника) [171] говорит и даже поет, точно персонажи в «L'intruse» * Метерлинка, — под сурдину:

> Неужели ты не любишь темных комнат
> с пятнами лунного света
> на полу и на стенах.
> С дрожащими кусками серебристых тканей,
> брошенных на темные плиты.
> *(«Ночные песни», 1907, с. 8)*

Попробуйте прочитать это днем, громко и хотя бы в аудитории Соляного городка [172], — и я думаю, ничего не выйдет. Но создайте обстановку, понизьте голос до воркования, и я уверен, что в словах Дикса прозвучит что-то чистое и нежно-интимное.

Другая шепотная душа — Дм. Коковцев («Сны на севере», сборник) [173]. Этот мало элегичен, вовсе уж не интимен, и ему чужда прерывистость. Он закругленно и плавно шепотен, и пуговицы на его груди застегнуты все до одной. Для Дикса все тайна. Но Коковцев любит отчетливость.

> При тихом свете чистых звезд
> Живой мечты всегда любимой
> Мне мир открыт, очам незримый,
> *И жизни строй так дивно прост.*
> *(с. 23)*

Шепотной душой хотел бы быть и Модест Гофман («Кольцо», «Тихие песни скорби», 1907) [174], но этой шепотности я немножко боюсь.

> И когда глядеться в очи
> Неподвижный будет мрак —

---

* «Непрошенная» (*фр.*).

Я убью ее полночью,
Совершив с ней черный брак.
(с. 13)

Одиноко стоит среди современных лириков Георгий Чулков (я знаю его сборник «Весною на север», 1908 г.)[175]. Больше других, однако, повлиял на него, кажется, Федор Сологуб. Красота — для него власть, и жуткая власть. Поэт относится к Красоте с упреком, с надрывом, но иногда и с каким-то исступленным обожанием. Вот его «Жатва» в выдержках:

Она идет по рыжим полям;
В руках ее серп.
У нее на теле багряный шрам —
Царский герб.

Она идет по рыжим полям,
Смеется.
Увндит ее васнлек — улыбнется,
Нагнется.
Придет она н к нам —
Веселая.
Навестит наши храмы и села.
По червленой дороге
Шуршат-шепчут ей травы.
И виновный, и правый
Ннщей царице — в иогн.

(с. 11)

Или из пьесы «Качели»:

Я в непрестанном и пьяном стремленье.
Мечтанья, порывы — и вера, и сон.
Трепетно-сладко до боли паденье, —
Мгновенье — деревьев я вижу уклон,
И нового иеба ко мне приближенье, —
И рвется из сердца *от радости стон,* —
О, миг искушенья!
О, солнечный звон!

(с. 14)

Ключ к поэзии Георгия Чулкова не в двух его стихах, однако, а в его же художественной прозе. Тайга серьезна и сурова[176]. Она не любит лирного звона.

* * *

Я намеренно приберег под конец этой главы о лириках, так или иначе сформированных революционными годами, одно уже яркое имя. Сер-

гей Городецкий, совсем молодой поэт, но в два года нашего века (7-й и 8-й) он выпустил пять сборников («Ярь», «Перун», «Дикая воля», «Детский сборник» и «Русь»)[177]. Это какая-то буйная, почти сумасшедшая растительность, я бы сказал, ноздревская, в строго эстетическом смысле этого слова, конечно.

Нельзя не чувствовать в массе написанных Городецким стихов этой уж и точно «дикой воли». Столько здесь чего-то подлинного, чего не выдумаешь, не нашепчешь себе ничем. Тесно молодцу да нудно. Но как нудно подчас и сосунку...

Бежит зверье, бежал бы бор,
Да крепко врос, закоренел.
А Юдо мчит и *мечет взор.*

Ох, из Державина, кажется! Ну, да — сойдет.

И сыплет крик острее стрел:

Я есть хочу, я пить хочу!
Где мать моя? — я мать ищу.
Лесам, зверям свищу, кричу.
В лесах, полях скачу, рыщу.

Те клочья там, ужели мать?
А грудь ее, цвет ал сосец?
К губам прижать, десной сосать.
Пропал сосун, грудной малец!

Ах, елка-ель, согнись в ветвях,
Склонись ко мне, не ты ль несешь
Молочный сок в суках-сучках,
Не ты ль меня спонишь-спасешь? ..[178]

и т. д.
(*«Перун», с. 89*)

Скажите, разве в этой «воле» нет и точно настоящего лиризма? Конечно, вы бывали в театре Комиссаржевской и вам бы все стилизовать, но разве уж такой грех желать побыть чуточку не только без Гофмансталя[179], но и без Ремизова[180]?

Я особенно люблю Городецкого, когда он *смотрит* — или правильнее — *заставляет смотреть*. И заметьте, это — не Андрей Белый, который хочет во что бы то ни стало вас загипнотизировать, точно крышку часов фиксировать заставляет:

Милая, где ты, —
Милая?.

Вечера светы
Ясные. —

Вечера светы
Красные...
Руки воздеты:
Жду тебя...

Милая, где ты, —
Милая?[181]
и т. д.
(«Урна», 1909, с. 67)

Нет, у Городецкого — другое.

Здравствуй. Кто ты? — Неподвижен.
Кто? — Струит глазами мрак.
Кто? — Пустынный взор приближен,
На губах молчанья знак.

.

При тебе читать не нужно?
Странный гость. Но буду мил,
Посидим спокойно, дружно,
Ты, игра вечерних сил.

Что?! На волю не хочу ли?
Хочешь воли — ты сказал?
Мне? Да волю бы вернули?
Я? Да снова б вольный стал?

Можешь? Можешь? — Неподвижен.
Можешь ты? — Молчанья знак.
Где он? — Серый свод принижен.
Со стены струится мрак[182].
(«Дикая воля», 1908, с. 53 сл.)

Городецкий не гипнотизирует и не колдует, но эти строчки *заставляют* нас что-то *переживать*.

Это — *самая настоящая поэзия*.

Но, господи, как мы *развились* за последние годы — с того майковского, помните, —

Я одна, вся дрожу, распустилась коса...
Я не знаю, что было со мною...[183]

Теперь, по-нашему, уже не так — 10 страниц, да еще сплошь заполненные восьмистопными хореями в одну строчку.

Это — Сергей Городецкий с большим искусством лирически решает вопрос, была ли с ним Лия или нет, и все сомнения разрешаются так:

Но одно лишь было верно:
У меня над лбом печальным (?) волоса вились-свивались,
Это, знал я, мне давалось лишь любовным единеньем [184].
(«Дикая воля», с. 181)

* * *

Последний этап. Кончились горы и буераки; кончились Лии, митинги, шаманы, будуары, Рейны, Майны, тайны, *Я* большое, *Я* маленькое, *Я* круглое, *Я* острое, *Я* простое, *Я* с закорючкой. Мы в рабочей комнате.

Конечно, *слова* и здесь все те же, что были там. Но дело в том, что здесь это уже *заведомо только слова*. В комнату приходит всякий, кто хочет, и все поэты, кажется, перебывали в ней хоть на день. Хозяев здесь нет, все только гости.

Комнату эту я, впрочем, выдумал — ее в самой пылкой мечте даже нет. Но хорошо, если бы она была.

Декадентство не боялось бы быть там декадентством, а символизм знал бы цену своим символам.

Кажется, что есть и между нашими лириками такие, которые хотели бы именно «комнаты», как чего-то открыто и признанно городского, декорации, театра хотя бы, гиньоля, вместо жизни. Передо мной вырисовываются и силуэты этих поэтов. Иные уже названы даже. Все это не столько лирики, как артисты поэтического слова. Они его гранят и обрамляют. В ритме они любят его гибкость, и что ритмом можно управлять, а в творчестве искание и достижение.

Вот несколько еще не названных имен.

Александр Кондратьев (два сборника стихов) [185] говорит, будто верит в мифы, но мы и здесь видим только миф. *Слова* своих стихов Кондратьев любит точно, — притом особые, козлоногие, сатировские слова, а то так и вообще экзотические.

Например, Аль-Укка, — кто его знает, это слово, откуда оно и что, собственно, означает, но экзотичность его обросла красивой строфою, и слово стало приемлемым и даже милым —

В час, когда будет кротко Аль-Укка мерцать,
Приходи, мой возлюбленный брат.
Две звезды синеватых — богини печать —
На щеках моих смуглых горят [186].
(Сб. «Черная Венера», с. 39)

Юрий Верховский (сборник «Разные стихотворения») [187] упрямо ищет согласовать свой лиризм, в котором чувствуется что-то изящно простое, приятно спокойное, с подбором изысканных и несколько тревожных

даже ассонансов:

Слышу шорох, шумы, шелест
Вечерами темными;
Ах, зачем брожу я холост
С грезами безумными!

Вон, спеша, летит ворона —
Крыльями повеяла;
Вон вдали кричит сирена —
Душу мне измаяла [188].
(*«Разные стихотворения»*, с. 23)

Николай Гумилев (печатается третий сборник стихов) [189], кажется, чувствует краски более, чем очертания, и сильнее любит изящное, чем музыкально-прекрасное. Очень много работает над материалом для стихов и иногда достигает точности почти французской. Ритмы его изысканно тревожны.

Интересно написанное им недавно стихотворение «Лесной пожар» («Остров», № 1, с. 8 сл.). Что это — жизнь или мираж?

Резкий грохот, тяжкий топот,
Вой, мычанье, стон и рев,
И зловеще-тихий ропот
Закипающих ручьев.

Вот несется слон-пустынник,
Лев стремительно бежит,
Обезьяна держит финик
И пронзительно визжит,

С вепрем стиснутый бок о бок
Легкий волк, душа ловитв,
Зубы белы, взор не робок —
Только время не для битв [190].

Лиризм Н. Гумилева — экзотическая тоска по красочно причудливым вырезам далекого юга. Он любит все изысканное и странное, но верный вкус делает его строгим в подборе декораций [191].

Граф Алексей Н. Толстой [192] — молодой сказочник, стилизован до скобки во́лос и говорка. Сборника стихов еще нет [193]. Но многие слышали его прелестную Хлою-хвою [194]. Ищет, думает; искусство слова любит своей широкой душой. Но лирик он стыдливый и скупо выдает пьесы с византийской позолотой заставок —

Утром росы не хватило,
Стонет утроба земная.
Сверху то высь затомила
Матушка степь голубая,

Бык на цепи золотой
В небе высоко ревет...
Вон и корова плывет,
Бык увидал, огневой,
Вздыбился, пал...[195]
(«Остров», № 1, 37)

Петр Потемкин[196] — поэт нового Петербурга. «Смешная любовь» — преинтересная книга. Сентиментален, почти слезлив, иногда несуразен. Во всяком случае, искренний — не знаю как человек, но искатель искренний. Страшно мне как-то за Петра Потемкина.

Я пришел к моей царице кукле,
сквозь стекло целовал
ее белые букли
и лица восковой овал.
Но, пока целовал я, в окошке
любимая мной
повернулась на тоненькой ножке
ко мне спиной.
(«Смешная любовь», 36)

Владимир Пяст[197] надменно элегичен. Над философской книгой, однако, по-видимому, способен умиляться, что, хотя, может быть, и мешает ему быть философом, но придает красивый оттенок его поэзии.

Над ритмом работает серьезно, по-брюсовски, и помогай ему бог! Мне понравилось в «Ограде» (единственном покуда сборнике его, кажется) *Элегия:*

Слышишь ты стон замирающий, —
Чей это стон?
Мир, безысходно страдающий,
Мой — и ко мне припадающий —
Серый, туманный,
Странный
Небосклон.

Тянется мерзлая ручка:
«Барин, подайте копеечку!» —
Девочка глянет в глаза.
На кацавеечку,
Рваным платком перетянутую,
Капнет слеза.

Талая тучка,
Робкая, будто обманутая,
Врезалась в странно-туманные,
— Нет, не обманные! —

Небеса.
Где же вы, прежние,
Несказанные,
Голоса?

Оттого день за днем безнадежнее?
(«Ограда», 1909, с. 71 сл.)

Фет повлиял или Верлен? Нет, что-то еще. Не знаю, но интересно. Подождем.

Рельефнее высказался Сергей Соловьев (два сборника: «Цветы и ладан» и «Crurifragium»)[198]. Лиризм его сладостен, прян и кудреват, как дым ароматных смол, но хотелось бы туда и каплю терпкости, зацепу какую-нибудь, хотя бы шершавость. Валерий Брюсов — и тот нет-нет да и обломает гвоздик на одном из своих лирических валов.

Положим, лексические причуды у Сергея Соловьева вас задерживают иногда. Но ведь это совсем не то, что нам надо. Вот начало его прелестной «Primavera». Увы! думал ли кваттрочентист, что его когда-нибудь будут так любить на Парнасе?

Улыбнулась и проснулась,
Полня звуками леса.
За плечами развернулась
Бледно-желтая коса.

Взор, как небо, — беспределен,
Глубина его пуста,
Переливчат, влажен, зелен. .
Мягко чувственны уста.

Где с фиалками шептались
Незабудки и цвела
Маргаритка, — там сплетались
Дымно-тонкие тела. . .[199]
и т. д.
(Сев. цв. асс., с. 45)

Хорошо дышится в этих стихах. Воздуху много. Сплошное *А* мужских рифм действует как-то удивительно ритмично.

В самое последнее время появилась еще книга стихов Валериана Бородаевского (изд. «Ор»). Предисловие к ней написал Вячеслав Иванов[200].

Пьесы разнообразны, но, кажется, главным образом, благодаря *разнообразию влияний:*

1) Ко мне в жемчужнице, на черных лебедях,
Плывешь, любимая, и простираешь длани,
С глазами нежной и безумной лани
И розой в смольных волосах[201].
(с. 26)

(Чистый Парнас — Валерий Брюсов, отдыхающий среди «поисков».)

2) Я пронжу, пронжу иглой
Сердце куклы восковой.
Жарко, сердце, загорись,
Разорвись! —

Сердце, сердце, разожгись,
Разорвись!
(с. 30 сл.)

(ср. Вяч. Иванов. «Мэнада»).

Сам по себе новый автор более всего впечатляется мраком — у него пещерная муза. Вот отрывок из пьесы, где стих достигает у него настоящей крепости, а речь — завидной простоты:

Плесень под сводом, осклизлые стены.
И рудокоп, ночью и днем,
С чахлым огнем,
Вянущим, тающим, — в долгие смены
Медленным мерно стучит молотком.

Кони понурые вдоль галереи
Гулко катят груды камней.
Окрики — гей!
Плавно дрожат седловатые шеи,
Вислые губы темничных коней[202].
(с. 41)

Наконец останавливаюсь в некотором недоумении. Вот сборник Владислава Ходасевича «Молодость»[203]. Стихи еще 1907 г., а я до сих пор не пойму: Андрей ли это Белый, только без очарования его зацепок, или наш, из «комнаты».

Верлен, во всяком случае, проработан хорошо. Славные стихи и степью не пахнут. Бог с ними, с этими емшанами![204]

Время легкий бисер нижет:
Час за часом, день ко дню...

Не с тобой ли сын мой прижит? —
Не тебя ли хороню?

Время жалоб не услышит!
Руки вскину к синеве, —

А уже рисунок вышит
На исколотой канве[205].

Я досказал обо всех, кого только успел сколько-нибудь изучить. Многие пропущены, конечно. Иных я обошел сознательно. Так, я ничего не

сказал о Мережковском[206], С. А. Андреевском[207], Льдове[208], Фофанове[209], Влад. Соловьеве[210], Минском[211], о Случевском[212] последнего периода. Но им здесь и не место, в этом очерке, так как они давно выяснились. Когда буду говорить о новом искусстве, скажу и о них — должен буду сказать.

* * *

Итоги таковы.

Среди новых лириков есть четыре имени, символизирующих вполне сложившиеся типы лиризма: Бальмонт, В. Брюсов, В. Иванов, Сологуб.

Современная поэзия чужда крупных замыслов, и в ней редко чувствуется задушевность и очарование лирики поэтов пушкинской школы.

Но зато она более точно и разнообразно, чем наша классическая, умеет передавать настроение. Это зависит от гибкости, которую приобрели в ней ритмы, а также от стремления большинства поэтов придать своим пьесам своеобразную колоритность. Сказалось, конечно, и стремление к новизне.

На нашем лиризме отражается усложняющаяся жизнь большого города. В результате более быстрого темпа этой жизни и других условий недавнего времени — современная лирика кажется иногда или неврастеничной, или угнетенной.

Среди модернистов заметно сильное влиянне французской поэзии — за последнее время особенно Верхарна и Эредиа[213].

Изредка возникают попытки и славяно-византийской стилизации, причудливый возврат к старине.

ТРАГЕДИЯ ИППОЛИТА И ФЕДРЫ

I

В 428 г. до р. Хр. на афинскую сцену был поставлен второй «Ипполит» Еврипида. Это была одна из тех увенчанных, но чисто аттических пьес, эстетическое влияние которых не перешло за грань античного мира. Драмой значения всемирно-исторического пришлось стать первому, не дошедшему до нас «Ипполиту»[1], через вдохновленного им Сенеку.

Целью моего послесловия будет опыт эстетического разбора уцелевшей трагедии. Какие бы то ни было сопоставления этой удивительной пьесы с одноименными ей произведениями других народов не входят в мою задачу, но не потому, чтобы я считал этот вопрос исчерпанным, даже после работы Калькмана[2], а лишь потому, что мне хотелось бы для настоящего случая по возможности изолировать «Венчающего Ипполита» и заняться исключительно, насколько сумею, усилением и углублением его поэтических красот.

Но и здесь даже мне приходится ограничить мою задачу заголовком настоящей статьи. Поэтических красот стиля, лиризма, экономии пьесы[3], удивительной стройности в распределении партий по отдельным сценам мне, к сожалению, не придется трогать вовсе. Дело в том, что я намерен говорить не о том, что́ подлежит исследованию и подсчету, а о том, что́ я пережил, вдумываясь в речи героев и стараясь уловить за ними идейную и поэтическую сущность трагедии.

Пролог принадлежит Киприде. Это — божественная угроза сыну Амазонки[4] за то, что он высокомерно относится к силе богини любви. Федра, по словам Киприды, тоже погибнет, только не по своей вине, а потому, что через нее должен быть наказан Ипполит. Богиня намечает и третьего участника будущей трагедии — Фесея. Посидон обещал ему исполнение трех желаний, и слово отца погубит сына.

Хотя Афродита и говорит об Ипполите, как о своем личном «враге», который ей «заплатит» (ст. 49—50)[1*], но при восстановлении эстетической силы пролога следует помнить, что боги Еврипида давно покинули Олимп. «Я не завидую, — говорит богиня «Ипполита», — зачем мне это?» (ст. 20). Киприда потеряла уже наивный облик защитницы Парида, чтобы возвыситься до утонченного символа власти и стать непререкаемой силой, «великою для смертных и славною на небе» (ст. 1 сл.); в богине Еврипида есть и новое самосознание, которое носит печать века. «Ведь и в божественном роде, — говорит Афродита, — людской почет сладок» (ст. 7 сл.).

Кара, идущая от такой символической, рефлектированной богини, должна была менее оскорбительно влиять на нравственное чувство зрителя, и Еврипид, возбуждая в толпе нежную эмоцию сострадания, не без тонкого художественного расчета с первых же шагов трагедии холодно-величавым обликом своей богини как бы ограждал чуткие сердца от тяжкого дыхания неправды.

Пролог «Ипполита», а в связи с этим и самая концепция напоминают «Вакханок»[6]: и там и здесь карается богоборец, и угроза слышится еще в прологе. Но эстетически и пьесы и прологи далеко не совпадают. Дионис гораздо красочнее Киприды: этот божественный обманщик должен не только покарать своих врагов, но и одурачить их, и для этого, сам появляясь на сцене «Вакханок», под маской лидийского чародея, бог сначала даст себя связывать, а потом станет прихорашивать фиванского царя, оправляя на нем женский пеплос. Киприде же вовсе незачем являться действующим лицом драмы, — это только тень, прекрасный символ той жестокой власти, которой безраздельно отданы женские сердца, и богине не надо выдумывать сложной игры со своими жертвами, потому что ее яд действует на расстоянии, и сама жизнь ей помогает.

Когда с альтана[7] исчезает Киприда, на сцене показывается Ипполит со свитой. Но мы узнаем об этом приближении еще ранее из слов богини, и потому светлый облик Ипполита возбуждает в зрителях с первых шагов его на сцене особое чувство. «Он не знает[8], — говорит богиня, — что во-

---

1* Текст — Вейля[5], как везде в этом разборе, если не будет особой оговорки.

рота Аида стоят настежь, и что это его последнее солнце». И вот с первого шага точно облако одевает Ипполита. Угроза богини не производила бы на нас такого тонкого художественного впечатления, если бы к нам выходил человек торжествующий, гордый и шумливо-веселый. Но мы видим только спокойного, чистого и ясного юношу, обвеянного ароматом цветущего луга и свежим дыханием жизни.

Еврипиду были чужды, однако, непосредственные люди, — и с первых же слов Ипполита вы видите, что перед вами не жизнерадостный атлет, не страстный охотник и не мальчик, бессознательно влекомый голосом Артемиды. Сквозь обличье наивной непосредственности вы различаете адепта, если не создателя новой веры. Луг, на котором он рвет цветы, не только заповедный луг храма, это — священный луг мистов [9]; даже из нимф ни одна не смеет литься своей серебристой волной между его трав; одна Стыдливость поит его цветы, и только те, у кого целомудрие лежит в самой природе, кого еще не коснулись страсти, кому не надо прикрывать внешним приличием потемненной страстью души, может рвать на этом лугу его священные цветы.

Артемида, которой Ипполит приносит венок, вовсе не та подруга, с которой царевич *будто* неразлучен в лесу: это его идеал, это красота, о которой сын Фесея смеет только мечтать; он знает лишь *голос* Артемиды, и теперь, обращаясь к ее статуе, он только смутно рисует себе венок на золотисто-белых косах богини (v. 82). В виде высшей награды за незаслуженные страдания Ипполит в исходе трагедии, тоже не видя своей богини, кроме голоса, почувствует еще ее небесный *аромат*. К первому монологу Ипполита непосредственно примыкает его сцена со стариком: этот раб, не лишенный чувства собственного достоинства — «Царь... для меня лишь боги — господа» [10], — составляет параллель к Кадму «Вакханок», но, мне кажется, что в «Ипполите» контраст интереснее.

Раб пробует уговорить царевича поклониться Киприде. Но человеку, у которого религиозное чувство покоится на традиционном страхе перед загадочными владыками мира, не суждено ни понять, ни убедить того, который сам, в силу нравственных побуждений создает себе религию. Для старика Киприду *надо* чтить, потому что ее *особенно* чтут все люди; для Ипполита же ее *нельзя* чтить, если *сознательно* чтишь Артемиду. Традиция и сознание в области религии — непримиримые враги, а суеверие настолько же трусливо, насколько высокомерно сектантство.

Расставаясь со стариком, которого он оставляет около статуи Кипридры, Ипполит не без иронии желает ему с Кипридой «много радостей» (чисто Еврипидовская ирония!). Но старик не может желать, да и не хочет, конечно, кары царевича за это новое богохульство. Наоборот, он молит Киприду простить юноше его заносчивость, — недаром же боги мудрее смертных (ст. 120: σοφωτέρους γὰρ χρὴ βροτῶν εἶναι θεούς*); замечу, что его χρὴ** при этом принадлежит не столько поэту-скептику, сколько поэту-идеалисту и искателю новой веры. Между Еврипидом и Продиком [11] це-

* Ибо должно, чтобы боги были мудрее смертных (*греч.*).
** Должно (*греч.*).

лая бездна. — Сдержанность молящегося старика сгущает для нас облако над светлым лицом Ипполита.

На словах раба заканчивается пролог. Сцена остается свободной, а на орхестру с пением спускается хор.

Как Афродита подготовляла нас к появлению Ипполита, так вступительная песня трезенских женщин рисует нам образ снедаемой неведомым недугом царицы перед тем, как ей самой появиться на сцене. Вещая, спокойная и властная речь богини превосходно оттеняет наивную смесь слухов, догадок, порывов тревожной любви и смутных суеверных предчувствий, которая отлилась у подруг Федры в причудливую лирическую форму.

Но вот на сцене появляется озабоченная кормилица и вслед за нею несут Федру. Томная, обессиленная и обезволенная царица нигде не найдет себе места. На небе должен гореть полдень [12]. На это указывает и отдых товарищей Ипполита и то обстоятельство, что женщины успели вернуться с утренней стирки белья.

Кормилица Федры — не та банальная наперсница, от которой не были свободны ни Шекспир, ни Гете, но это и не бытовая, типическая фигура няньки-сводницы, которая низводила бы «Ипполита» до уровня комедии.

Старуха является перед нами *символом* целого мира мелких существований гинекея [13]: этим и объясняется ее особенная сила, ее удивительное обаяние и та бесовская сеть соблазна, в которую так легко попадает Федра.

В самом деле, философски рассуждающая и тонко чувствующая женщина, перед которой бессонными ночами вставали проблемы Сократа [14], и мелкодушная, хитрая рабыня — разве естественно, чтобы первая стала не только жертвой, но игрушкой в руках второй? Нет, конечно, если мы не захотим закрыть глаз на истинное значение художественной фикции и будем искать в ней только отражения действительности; но посмотрите на сцену с точки зрения символической, и она оживет для вас в новой красоте и правде. Я должен оговориться. Конечно, если бы сцена Федры с рабыней вовсе не давала нам иллюзии жизни, реальности, она бы перестала быть не только театральной, но и вообще художественной, но дело в том, что реальная оболочка этой сцены в высшей степени тонка и прозрачна, и малейший шарж в сторону быта был бы оскорбителен для ее строгой красоты. Я с ужасом представляю себе «комическую старуху» в костюме кормилицы Федры. В фигуре угодливой рабыни должно быть не более реальности, чем леса в грубой зеленой кулисе. Если я правильно понимаю Еврипида, смысл его знаменитой сцены лежит в проблеме женской души. Как в «Алькесте» своеобразное раздвоение душевных состояний [15] послужило подкладкой изящных сцен между Адметом и Феретом и Адметом и Гераклом, так в «Ипполите» Федра и кормилица изображают сознательную и бессознательную сторону женской души, ее божественную и ее растительную форму.

Со своеобразным изяществом Еврипид придал обеим философский колорит и тонкие очертания. Душевная борьба Гамлета вышла, конечно,

именно из таких сцен «двоения», чтобы в наши дни перейти снова в форму драматических галлюцинаций на страницах психологического романа.

Кормилица, которая по своим действиям является лишь хитрой и трусливой рабыней, говорит умно и даже тонко, где надо, разоблачая, где надо, маскируя: она читала поэтов, не чужда метафизики и искусно владеет иронией. Какой горькой насмешкой звучат, например, ее слова: «Я искала лекарства от твоего недуга, но нашла не то, чего хотела: между тем, удайся мне дело, и я бы была теперь умною из умных» (ст. 698—700). В чувстве кормилицы к Федре мы различаем черты двух совершенно различных категорий. С одной стороны, в ней есть личный, реальный характер, с другой — чисто символический: с одной стороны, это самая близкая к Федре женщина, которая любит в царице свое молоко, свои бессонные ночи и свою молодость; с другой — это злейший враг Федры, ее антипод, ее отрицание, одна часть души, которая насмерть борется с другою. Если вы проследите сцену шаг за шагом, то убедитесь, что кормилица не только ищет угодить госпоже, но и взять над ней верх, что она старается усыпить ее бдительность и иногда ласкает в ней не столько больного ребенка, сколько жертву; когда старуха окончательно оставляет сцену, в ней говорит торжествующее сознание женского бессилия, наказанного за высокомерие и дерзость.

Если рядом с Мефистофелем, лишенным индивидуальности, Гете нарисовал Фауста уже в личных контурах, то нас не должно удивлять, что и Еврипид рядом с кормилицей, символом общим, вывел на сцену Федру — характер и индивидуальность. Только личные черты, конечно, не исчерпывают Федру. В Федре не раз слышится отзвук личной жизни самого поэта, его исканий и болезненного душевного разлада. Когда, например, царица (ст. 375—380) говорит, что она уже давно проводит бессонные ночи над вопросом о причине порчи человеческой жизни, и когда потом, точно полемизируя с Сократом [16], она утверждает, что знать доброе (τὰ χρηστά) еще не значит его творить, то из-под розовой маски женщины на нас глядит задумчивый образ Еврипида, столь чуждого сердцем всему, в чем нет трепета идеальной мысли; но нам назойливо вспоминается и тот трагичнейший из поэтов [17] мира, который с болью сознавал все бессилие философского ума над несчастьями и язвами жизни.

Федра является на сцену, уже пережив первое похмелье страсти. Киприда уже измучила ее мечтой и желаньем, истомила борьбой и тайной.

Как волны горячего пара, из губ ее вырываются страстные желания, и она с безнадежностью следит воспаленными глазами, как тают в воздухе причудливые облака мечты, чтобы осесть на сердце холодной росой невозможности. Кажется с первого взгляда, что этот мир любовных желаний целиком принадлежит Федре. Царице грезится, что она Артемида и что она или мчится около Ипполита, то увлекаясь бешеной погоней за ланью, то вся обрызганная взметами соленой волны, или отдыхает с ним под тополями (Федра не называет Ипполита, но мечта ее витает только там, где она могла бы быть вместе с ним); та жаркая страсть, которая горит в Федре последним бешеным пылом, поэтически преобразу-

ется в настоящую жажду и родит назойливый образ холодной струи потока. Но вдумайтесь в содержание бреда Федры, вы и здесь различите за ней поэта, который одухотворяет страдающий образ своей героини болью собственных, часто безнадежных попыток воплотить мечту и говорить голосом чужого сердца.

II

Афродита любит чистые жертвы. Это старое верование сделало из Федры и Ипполита героев настоящей трагедии. Оставим пока в стороне Ипполита. Что такое его мачеха? Федра не только не чувственная и не истерическая женщина, в которой стихийная сила Киприды могла бы проявиться всего типичнее, наоборот, это натура рассудочная и болезненно-стыдливая. Страдания Федры принимают все формы, проходят все фазисы стыда, от первой, еще гордой и незаметной для глаза борьбы со вспыхнувшим желанием, до судорожных движений руки, которая вяжет петлю. Но на сцене всего сильнее чувство стыда проявляется в Федре, когда после яркой полосы бреда к ней мучительно возвращается сознание (ст. 239 сл.). Царица просит кормилицу покрыть ей голову. Вспомните, что этот характерный признак стыдливости Еврипид с такою смелостью придал немного позже и своему Гераклу[18]. Любовь для Федры только *рана* (ἔρως ἔτρωσεν *, ст. 392). Молчанием и тайной она хотела бы скрыть этот *недуг* (ст. 394). Помимо острых мгновений бреда, она ни на минуту не пленяется романтической окраской любви и безмерно далека от того, чтобы эта δαίμονος ἄτη ** казалась ей чем-нибудь, кроме *несчастия и безумия*. Федре еще ни разу не снился хамелеон кокетства, и ее молчаливой страсти не суждено было разрядиться ни словом участия, ни той успокоительной и сладостной игрой чувства, которая для ее гордой стыдливости была бы только мерзостью греха, ни нежащей лаской мечты и молчаливого разговора, ни даже прихотливой идеализацией и обожанием любимого существа. Редкие минуты любовного и то загадочного бреда, а потом во все остальное время ничего, кроме перешейка, который становится с каждой минутой все уже и уже между двумя безднами: розовой, но огненной бездной страшного и даже несладкого порока, и черной бездной смерти. Федра даже не любит Ипполита тем сложным чувством, где инстинкт, как у нас, подвергся этической переработке. Ипполит для нее — человек, которого она страстно желает, но в то же время это естественный враг ее детей и сын ее соперницы, и даже в разгаре страсти Федра не может подумать о том, что станется с ее детьми, если Ипполит, в случае ее смерти, заступит для них место Фесея. Как ее грех и как невольный союзник Киприды, Ипполит для нее ужасен, она его ненавидит, и чувство, которое должно разрешиться злобной клеветой, назревает, может

---

* Любовь нанесла рану (*греч.*). В пер. И. Анненского: «Эрота жало я в сердце ощутила».

** Безумие от божества (*греч.*).

быть, долее, чем самая любовь. Но Киприда выбрала Федру не только как заманчивую задачу для своей сложной борьбы с человеческой стыдливостью; в жене Фесея есть еще одна черта, которая останавливает внимание матери Эрота, и именно как артистки: это порочная предестинация Федры.

Когда кормилица почти довела Федру до ее первого страшного признания, у царицы вырываются болезненные восклицания о порочной и трагической — эти понятия теперь сливаются для нее — любви, обнимавшей сначала ее мать, Пасифаю, а потом Ариадну, ее сестру, и она выстанывает с болью:

Я третья, и злосчастно гибну...
(ст. 341)

Но вот тайна вымотана. Федре незачем более закрываться; зато стыдливость, которая страдала так сильно под влиянием сознанного бреда, получает новую и неожиданную защиту в гордости оскорбляемой женщины: сначала кормилица, потом хор поднимают вопль на ее полупризнания:

Ты погибла, — ты открыла солнцу свою беду.
(ст. 368)

Вся мораль гинекея в этой строке, в нее уместилась вся этика женщин, живущих растительной формой души: для этой морали тайна, ночь и сделка прикрывают такое нравственное безразличие, такую простоту падения, столько веселой и подрумяненной жестокости и бесстыдства, что нам становится страшно за человека, который принадлежит гинекею хотя бы малозначительной частью своей души. А ведь бедная Федра тоже выросла в гинекее, и я, кажется, вижу, как она бледно улыбается, когда ей удалось не назвать самой, а лишь выслушать имя Ипполита. Это имя сорвалось с губ у кормилицы, и внезапно опамятовавшаяся старуха расплачивается ужасом за свое невольное преступление против кодекса гинекея. И пока женщины обмениваются криками ужаса, Федра мало-помалу приходит в себя, чтобы затем с мрачным спокойствием начать свой превосходный монолог. Да, стыд не у всех людей одинаков: есть даже два стыда, совершенно различных, только, к несчастью, для людей эти два стыда заходят один в другой и потому в небрежной речи носят одинаковое имя.

Первый стыд — это стыд гинекея, тот самый, наружный, подленький стыд, которому только что заплатили дань все эти темные души своим ужасом перед разоблаченным чувством, второй — это стыд, который боится порока, т. е. гнева всевидящих богов.

«Я знаю, — говорит Федра, — чем различаются два стыда, и с той минуты, как я это узнала, мне уже никаким ядом не вытравить разделяющей их грани и не вернуться к прежнему безразличию» (ст. 388—390). Затем Федра говорит о трех фазисах борьбы своей с любовным недугом. Первый, увы! уже показал свое бессилие: это была тайна, молчание, но

не то лицемерно-трусливое молчание гинекея, за которым таятся и сплетни, и козни, и порок, а молчание, как терпеливо и гордо переносимая боль, о которой окружающие могут даже не догадываться. Второй фазис был попыткой образумиться, призвав на помощь свою скромность, свое женское достоинство (τὸ σωφρονεῖν *, ст. 399), но эта попытка оказалась не более практичною. Тогда остается третье и единственное средство — nam mors sola sanabit **. И вот сквозь зловеще сдержанный тон рассуждения у Федры прорывается злоба, сначала холодная, потом страстная.

«Нет, — говорит она, — не дай бог[19], ни чтобы осталось в забвении то, что я сделаю хорошее, ни чтобы мои постыдные действия имели много свидетелей. Я давно сознавала бесславие и де́ла, и недуга, и я не хуже знаю, что как женщина при таких условиях могу возбуждать в людях только ненависть». И вот следом раздаются проклятья против «тайн гинекея». Федра не щадит и своего круга, как раньше не щадила памяти матери и сестры; нет, ей непристойно прятаться за толпу хитрых рабынь, и, «конечно, та, которая решилась первая обмануть мужа, — говорит Федра, — была из знатного дома».

В конце монолога страсть опять обуздана мыслью: Федра выясняет подругам моральные основания «доброго стыда». Вот ее слова:

«Меня убивает, подруги, страх, чтобы не сказали про меня, что я опозорила мужа и детей, которых я рожала. О, нет! Пусть, свободные и цветущие смелой речью, они обитают город славных Афин, не краснея из-за матери. Как бы ни был дерзок муж, но сознание отцовского или материнского позора делает из него раба»[20].

Несчастная Федра не знает, что смертью ей еще не удастся покончить своих подневольных счетов с Кипридой. Она не знает, что должна не только умереть, но и участвовать в убийстве. Узел между тем затягивается. Кормилица из слов Федры поняла только две вещи — Федра любит, и Федра хочет умереть, потому что она любит. И вот против царицы воздвигается «злая лесть на сладостной облаве», как я позволил себе иллюминовать непередаваемые слова трагика οἱ καλοὶ λίαν λόγοι *** (ст. 487), основанные и у меня, как у Еврипида, на «соблазне звука *л*».

Все, что мог бы сказать в защиту адюльтера поэт, ритор и практический философ древности, — все впитала в себя лесть старой рабыни: тут и высокие примеры богов, и воззвание к мудрой скромности людей; тут постоянные ссылки и на природу, и на пеструю жизнь, и на историю, и на поэзию, и даже на архитектуру; тут, наконец, и в виде ultima ratio **** женский ум, и невинное снадобье — плод досугов гинекея, и цвет его гения. Но что же такое это лекарство от недуга? Как надо понимать

---

* «цело-мудрие» — здравомыслие, чувство меры (*греч.*); в переводе И. Анненского — «добродетель», в исправлении Ф. Зелинского — «честь».

** Ибо исцелит только смерть (*лат.*).

*** Слишком красивые слова (*греч.*).

**** Последнего, решительного довода (*лат.*).

чары и нашептыванья, о которых здесь еще впервые говорит кормилица (ст. 478 сл.)?

Знает ли Федра, для чего они рекомендуются? Трудно решить это и в утвердительном и в отрицательном смысле.

Мне кажется, что кормилица нарочно придает своим средствам колорит таинственности, чтобы Федра могла обмануться относительно их истинного значения: что ж? ведь не всякое зелье привораживает, — есть и отворотные.

Еврипид не думает, однако, делать из кормилицы дипломата: у старухи едва ли есть обдуманный план, в ней говорит лишь желание, чтобы Федра была, как все; инстинкт женской силы, как ее всегда понимали в гинекее, гений бабьей интриги; если ее испугали слова Федры о самоубийстве, так не потому, что это грозит ей позором, хлопотами, и даже не потому, чтобы она так уж любила Федру, нет, желание наложить на себя руки пугает старуху как доказательство неуменья женщины вывернуться из тисков; этот план оскорбителен для ее полового самолюбия. В конце концов ей надо одурманить Федру и, главное, сбить с нее то рассудочное высокомерие, ту ὕβριν (ст. 474), которая, по ее словам, оскорбляет богов, а в действительности кажется ей оскорбительной для гинекея. Федра мало-помалу сдается, и с внешней стороны кажется, будто она вступает со старухой в заговор, чтобы приворожить Ипполита. Старуха берется только вылечить ее от недуга (ст. 512). И кто знает, что мерещится в это время Федре: прежнее ли ясное спокойствие или уголок той запретной радости, без которой все остальное для Федры только смерть. Кормилица ведет свою линию, хотя и ощупью, но мастерски: она быстро перебегает с предмета на предмет и заставляет Федру проделывать непривычную для ее рассудочной головы работу. Как известно, Наук, а за ним и Вейль атетируют[21] три стиха из последних слов кормилицы (ст. 513—515). Стихи эти между тем не заключают в себе ничего нееврипидовского и, как мне кажется, даже связаны с дальнейшими действиями старухи. Посмотрим на ход, или, может быть, лучше, бег ее мысли, когда она одурманивает Федру. Начинает она с извинений, с признания слабости своего женского ума, своей поспешности; потом, не пугая сразу Федру, она переходит к абстрактным доводам, а уж оттуда — к житейским иллюстрациям; о, это только намеки, но до чего они бьют прямо в цель! Здесь сначала на сцену являются мужья, которые очень часто закрывают глаза на измену жен, потом отцы, которые даже поощряют любовные дела сыновей (ст. 462 сл.), так и чувствуется, что речь идет про Фесея; охлажденный жизнью, он едет на поиски новых приключений, а Федру оставил в Трезене и с ней поселил Ипполита. После этого фактика, который не может оскорбить, потому что он приведен в общих выражениях, и не может не разбередить раны, потому что он острее ланцета, кормилица делает резкий наскок на броню Федры — ее высокомерие и непосредственно после этого — первый легкий намек на невинные средства. Но Федра еще держится. Ее, без особого эмфаза, поддерживают и трезенские женщины — не могут же афинские граждане

улыбаться пороку? Тогда кормилица становится смелее и циничнее. К чему, в самом деле, все эти *высокие слова*? Средства называются уже яснее — φίλτρα (любовные снадобья — ст. 509), и после рекламы их чудотворного действия в ее речи, как последняя приманка, слышится не то просьба, не то намерение достать у Ипполита какой-нибудь обрывок одежды или локон, чтобы сделать из двоих «одну любовь» (ст. 515). Характерно, что при этом кормилица будто сделала даже уступку Федре; ну, хорошо, не будем говорить об измене, но почему же не попробовать средства *вылечить недуг*, — и понимай этот недуг, как знаешь.

Наконец, Федра попадается на ее удочку; она начинает расспрашивать старуху. Тогда дело решается в одну минуту, и, не дав Федре даже времени сообразить происшедшего, кормилица убегает. Поспешность ее ухода, конечно, объясняется боязнью, что Федра поборет минутную слабость, но есть, может быть, и другая причина этой поспешности: надо пользоваться тем, что Ипполит дома и что товарищи его отдыхают; да и момент, в сущности, удобный: Федра не успела одуматься, и Ипполит один; кто знает, завтра может приехать Фесей, наконец, может быть, удастся унести лоскут одежды или как-нибудь иначе открыть кампанию.

Во втором «Ипполите» Еврипид освободил себя от трудной сцены признания и вместе с тем лишил себя эффекта, который, начиная с Сенеки-трагика, пленяет поэтов едва ли не более трагедии самого Ипполита, но взамен этого он дал нам тонко художественную и сложную по эффектам сцену между Ипполитом, кормилицей и молчаливой Федрой. Сцена начинается неясным шумом, который слышится еще в конце красивого музыкального антракта. Шум усиливается; в его промежутках, урывками, может быть, именно в те минуты, когда на гневные возгласы Ипполита робко оправдывается старая рабыня, между хором и Федрой идет несвязный разговор. Ужас женщин растет с каждой минутой, но все внезапно застывает, лишь только на сцену выходит Ипполит, а за ним, цепляясь за его плащ и ловя руки, влечется несвязно лепечущая и насмерть перепуганная старуха. Присутствие Федры при разговоре ее кормилицы с Ипполитом и позже, при его страстной тираде против женщин, — это один из тех тонких эффектов, которые особенно любил Еврипид; эта молча переживаемая драма похожа на ту неясную мелодию, которая иногда грезится нам и заставляет нас плакать под банальный аккомпанемент шарманки[22]. Великий символист античной драмы умел внушать с силой, которая не ослабела в течение двух с половиной тысячелетий.

Вспомните у него молчаливую игру Ифигении-жрицы[23] в сцене признания (788—802) или сцену его Фесея с Гераклом, когда убийца, опомнившийся в ужасе, плащом завесил себе лицо.

За четверть часа своего молчания Федра, которая перед тем всего на одну минуту из несчастной стала грешной, обращается в злобную преступницу, по крайней мере для миллионов, для толпы.

Из конца разговора между Ипполитом и кормилицей Федра поняла, что кормилица грубо открыла Ипполиту ту тайну, которую она сама не смела сказать себе даже во сне. И вот гнев Ипполита чередуется только

с его глубоким презрением, а Федра во все время, как обмена фраз, так и монолога, чувствует, что Ипполит, только не желая наносить отцу нового оскорбления, делает вид, будто ее не замечает, но что на самом деле все его злобные и горькие тирады не только вдохновлены ею, Федрою, но прямо против нее направлены, а местами будто рассчитаны даже на то, что она их слышит.

Злая дерзость нападок Ипполита соединяет в себе весь лиризм непосредственного обличения с торжествующей свободой заглазной критики. Если в речи Федры нам чувствовалось тоже местами прикрытое обличение гинекея перед его представительницами и даже не без намеков на его гения — кормилицу, то по лирической силе между двумя монологами не может быть, конечно, никакого сравнения. Речь Федры подготовлялась целым рядом бессонных ночей и мучительных дней, она дышит холодным отчаянием, тоской, в которой остался только отзвук страсти. Но совершенно не таков монолог Ипполита.

Он начинается прямо с задорного, чисто юношеского парадокса (я забываю на эту минуту о признаниях самого Еврипида): «Отчего только людям не дано покупать себе за золото из храмов детей и для столь важной задачи создана богами такая лживая и вредная разновидность человека, как женщина»[24]. А далее все, что говорит царевич, как бы ни согласовались слова его с сущностью его воззрений и самой природой сына осиленной амазонки, — все вызвано моментом, все почти с силой выкинуто со дна взбудораженной души и мечется в беспорядке, срываясь с побелевших от гнева губ.

Если еще в первой части речи (до 650) есть хоть обличье философичности, и злоба карает умниц вообще (σοφὴν...μισῶ — ст. 640 — ненавижу этих умниц!), которым Ипполит — он, орфик, мудрец — предпочитает «бесполезную тупицу» (ст. 638 сл.), то во второй — Ипполит доходит до брани (ὦ κακὸν κάρα * — ст. 651), до открытого упрека старухи в сводничестве (ст. 652) и кончает речь провозглашением прав мисогина на безудержную речь. «Я никогда не смогу дойти, — говорит он, — до пресыщения в ненависти женщин, и я не хочу класть предела моему злоречию» (ст. 664 сл.).

Я оставлю пока в стороне трагедию самого Ипполита. Вдумайтесь, что́ должно было особенно больно подействовать на Федру в этом страстном обличении женщин, поскольку все они похожи на нее, Федру. Во всяком случае не угрозы, потому что Федра не рабыня, чтобы пугаться чьего-либо гнева или расплаты за свои поступки, не смелость суждений Ипполита и не его ирония, потому что в страстной и агрессивной форме он повторил лишь мысли, которые мог бы услышать из ее уст какие-нибудь полчаса тому назад. Я думаю, что всего больнее звучало в ней от речи Ипполита сознание, что *она*, Федра, уже не смеет сказать того, что говорила, осуждая себя на славную смерть. Вот что было ей больно, а ужаснул ее тот черный камень клеветы, который уже попробовала швырнуть рука Ипполита в ее мавзолей. Как Макбет, когда на него дви-

* В переводе Анненского: «тварь» (*греч.*).

нулся и Бирнамский лес[25], Федра пережила за четверть часа Ипполитовых сарказмов свой пятый акт; только она пережила его не с мечом в руке, как Кавдорский тан, а молча, со скрещенными на груди руками и с целой бурей в сердце, для выхода которой оставались только одни горящие глаза.

Но зато руке Ипполита не удастся швырнуть в ее труп черного камня клеветы: нет, она вооружит свою окоченелую грудь заколдованным неотразимым оружием; против гордости аскета она выставит злобу самца, и Фесей, который осилил Амазонку, конечно, сумеет заткнуть рот и ее отродью. Ипполит смешал Федру с ее рабыней, Федра стравит его с отцом. Когда Ипполит покидает сцену, Федра начинает говорить, сначала даже в лирической форме, тревожными дохмиями. Характерны при этом ее выражения:

τέχνας νῦν τίνας (ἔτ') ἔχομεν ἢ λόγους,
σφαλετσαι κάθαμμαλύεν. . .*

Они дышат ареной борьбы, палестрой; в мозгу Федры, готовой бороться, невольно возникает образ опрокинутого борца, которого железным кольцом сжимает объятие противника. Несмотря на обрядовый характер ее жалобы, где бледной чередой сменяются боги и смертные, земля и солнце, видно, что теперь царица уже не сдастся так легко. Накипевшая злоба прежде всего, конечно, обрушивается на кормилицу; старуха не остается в долгу, и ее язвительный намек на то, что вина ее заключается лишь в безуспешности ее попытки, подливает новую каплю яда в чашу Федры. Но вот старуха, плача, уходит, и тогда, связав подруг клятвой молчания, Федра произносит на сцене свои последние слова (ст. 724 сл.). Когда хор прервал ее было словом «Молчи», Федра в свою очередь не дает женщинам продолжать. «Если хочешь давать мне советы, — говорит она, — пусть эти советы будут честны», т. е. не смей говорить мне теперь о благоразумии, о жизни и всеисцеляющем времени; ты должна, напротив, поддержать во мне решимость умереть. Царица заключает слова свои угрозой, которая составляет изящный контраст к божественной угрозе пролога.

«Удалившись из жизни, — говорит Федра, — я еще до заката насыщу Киприду, которая давно уже меня изводит. Пусть паду я жертвой неуслажденной любви. Но в моей смерти я явлюсь злом для другого человека, пусть он позабудет надмеваться моей бедой и, разделив со мною недуг, научится быть истинно скромным»[27]. Странные, тяжелые, не столько злые, сколько таинственные слова! Что в них слышится? Одна ли угроза и злоба или где-то там, глубже, задавлено и рвется наружу голубое пламя Эрота? «Разделить недуг» — не выразили ль эти слова все еще

---

* В пер. Анненского:
Где сила искусства?
Где выход?
О, как этим цепким объятьем
Опутана я безнадежно?..[26]

живущее в Федре желание «разделить ложе» Ипполита? Разве Эрот не может ужалить и Эриннию? Если вы внимательно прочитали трагедию и вдумались в быстро прошедший перед нами, но богатый содержанием трагический день Федры, скажите мне теперь, могла ли Федра не написать своей клеветы, мало того, не должна ли была она ее написать?

Я оставлю даже в стороне и парресию[28] детей, и репутацию Фесея, словом, всю этику эпохи; но дальнейший ход трагедии, не оправдал ли он Федру? Нет ли самой строгой гармонии, самой точной параллели между судом Ипполита над Федрой и судом Фесея над Ипполитом, и не получил ли Ипполит лишь «меру за меру»? Начал ли он, этот строгий судья, с того, с чего должен был начать, т. е. прогнал ли он кормилицу, сказав ей, что она лжет? Нет. Попробовал ли он расследовать самое дело? Нет. Не смешал ли он в одну кучу всех женщин с таким же основанием, как позже его отец связал в один узел и орфизм и философию, и пост и разврат? Не сковал ли он Федре уста, так же точно, как позже и ему сковала их клятва? Он, и только он, Ипполит, поставил борьбу на ту почву, на которой ему же погибнуть.

Неразборчиво, страстно и высокомерно он целой половине человечества отказал в воздухе, солнце и даже разуме. Чего же смел он ожидать от этой половины? Он сам противопоставил *всех* мужчин *всем* женщинам, что же мудреного, что его сбил тот самый грубый кулак союзника-мужчины, который он объявил законнее и выше разума в женской голове. И кто же наказал Ипполита? Его наказал отъявленный мисогин[29] — Еврипид. О, ирония непонимания, которая две с половиной тысячи лет любуется собою!

Нравственная ответственность действующих лиц трагедии есть, в сущности, только художественная фикция. Она — не более, как отблеск нравственных требований читателей. Как живопись говорит красками, так трагедия говорит обидами и страданиями, и если вы художественно пережили трагедию Федры, то не можете не согласиться со мною, что казнь Ипполита, в сущности, есть лишь возмездие за ту *клевету*, которою он преждевременно оскорбил Федру и с ней целую половину человеческого рода.

Итак, может ли наше нравственное чувство осудить месть Федры, если оно требует ее последствий?

III

Трагедия Ипполита сменяет на сцене трагедию его жертвы; я говорю его жертвы, потому что мертвая Федра должна была вынести от людей, благодаря Ипполиту, едва ли не более нареканий, чем живая, зачем она оклеветала юношу.

Ее ярко злая ложь, как matre pulchra filia pulchrior *, заставляла зрителей забыть о той клевете, которая ее вскормила. Ипполит не был виновен

* Прекрасной матери еще более прекрасная дочь[30] (*лат.*).

в смерти Федры, но он был виновен в ее позоре, который перешел в нашу эру, конечно, еще более ярким, чем он казался эллинам.

Предсмертная угроза Федры служит как бы прологом к трагедии Ипполита. Со смертью царицы начинается та часть пьесы Еврипида, которая требует менее внимательного изучения, потому что, если исключить из нее две легко постигаемых условности — обещание Посидона и Артемиды в исходе[31], то получится драма, весьма близкая к современным. Фесеи могли существовать во все века, слабо видоизменяясь, а сарказмы, которые оскорбленный отец расточает своему оригиналу-сыну, порою отливаются для нас в давно знакомую форму огульного осуждения «молодых людей», то в качестве «фармазонов и карбонариев», то в виде «нигилистов» или еще страшнее и современнее.

Ипполит, конечно, более, чем Фесей, человек своего времени, но и то не в своей трагедии, а в самой индивидуальности.

Если у Еврипида были, как у многих поэтов, персонажи-ключи, как Иван Карамазов Достоевского, то Ипполит был, вероятно, одним из таких ключей.

Ипполит — это искатель новой веры, бесстрашный идеалист, мечтатель, которого пол оскорбляет, как одна из самых цепких реальностей. Но я безмерно далек от взгляда Шлегеля[32] на Ипполита, как на идеал, осуществленный позже андрогинами скульптуры.

Еврипид жил в тот век, когда поэзия уже потеряла веру в непосредственность и в законченные контуры, если она ее когда-нибудь имела, и мне Ипполит Еврипида кажется более всего тоской и болью самого поэта по невозможности оставаться в жизни чистым созерцателем, по бессилию всему уйти целиком в мир легенд и творчества или стать только мозгом и правой рукой, как мечтал когда-то Жюль де Гонкур.

Мы не знаем, был ли Еврипид, подобно своему Ипполиту, человек узкого кружка друзей, но нам известно, что, как сын Фесея, Еврипид не имел политического честолюбия (ст. 1017 сл.) и что, подобно ему, Еврипид никогда не старался попасть на трибуну (ст. 986—989). Есть что-то мистически-прекрасное в сопоставлении Федры, которая, молча скрестив руки, выносила гнев Ипполита, и той мертвой Федры, которая в сцене с Фесеем молча же отвечает ему угрозой. Ни одно искусство, кроме поэзии, и то, если она сопровождается искусством критики, не дает возможности наслаждаться *контрастами положений, разделенных временем.* Пытка Ипполита ярче и открытее мук его мачехи, как и самая вина его была не тайным желанием и замыслом Федры, а открытой гордыней и фанатичной дерзостью сектанта. Последняя сцена, где Артемида является из театральной машины, чтобы развязать трагический узел, производит на современного читателя особо чарующее впечатление, благодаря ласковому голосу богини над умирающим, трогательному примирению Ипполита с отцом и, наконец, его удивительной смерти, которая невольно кажется читателю как бы предвосхищением «нескверной кончины» христианских мучеников, но я все же думаю, что в концепции поэта центром исхода был не столько Ипполит, сколько Фесей; это была его очередь

расплатиться с богами за свою полубожественность, эту излюбленную природу страдальцев трагедии.

Еще одна чисто еврипидовская черта в исходе «Ипполита»: этот поэт любит, разрешая драму, т. е. убивая, исцеляя и примиряя людей, оставлять в ней до конца одно разбитое сердце, на жертву тоске, которая уже не может пройти; таков у него Кадм «Вакханок»[33], таков старый Амфитрион[34], таков и Фесей. Буря утихла, трупы убраны, но безветренное море все еще тихо качает около берега черный остов разбитой барки.

Виламовиц[35] превосходно рассказал нам о впечатлении, которое ему довелось произвести на одно охлажденное жизнью и версальской сценой женское сердце концом «Ипполита» и особенно его чисто христианскими нотами, но, давно лелеемый античной Мельпоменой, я бы все же не решился ограничить концепции Еврипида этим сентиментальным предчувствием христианства.

Через два трупа безгреховных преступников сцены, сознательной Федры и бессознательного ясноличего Ипполита, мне видится бледный и задумчивый облик поэта с его глубоким взором. Ипполит был близок ему по самой натуре, но и Федра также отражала его душу. И мачеха и пасынок — оба они были любимыми детьми фантазии Еврипида и лучшими людьми своего времени; оба не могли не быть виновны, потому что умы их были ограничены их человеческой природой! Федра была женщина, которая хотела стать выше своего пола и, благодаря тому, что она не могла перестать быть женщиной, она и теперь еще носит на своем имени тысячелетнее пятно. Ипполит ненавидел женщин, потому что они казались ему самым ярким доказательством жизни и реальности, т. е. тем, что мешает человеку мыслить и быть чистым. Обоих — и Ипполита и Федру — сгубило стремление освободиться от уз пола, от ига растительной формы души.

Чем более вдумываюсь я в это обстоятельство, тем более кажется мне, что философ сцены, который создал, т. е. пережил и Федру, и Ипполита, и в самом деле был одним из тех немногих эллинов, которые «уготовали путь господеви», — только ему грезилось не сентиментальное христианство житий, а мечта и философский идеализм Евангелия.

В XXIII главе Благовестия Матфея читаем беседу Христа с саддукеями. . И саддукеи говорят Христу:

25. «Было у нас семь братьев, первый, женившись, умер и, не имея детей, оставил жену свою брату своему.

26. Подобно и второй и третий, даже до седьмого.

27. После же всех умерла и жена.

28. Итак, в воскресении, которого из семи будет она женою? Ибо все имели ее.

29. Иисус сказал им в ответ: заблуждаетесь, не зная Писания, ни силы Божией.

30. Ибо в воскресении не женятся, не выходят замуж, но пребывают, как ангелы Божии, на небесах.»

Уж не это ли высокое представление о небесной жизни, как некое предчувствие, в тумане встает перед нами из трагической гекатомбы «Ипполита»?

ГЕНРИХ ГЕЙНЕ И МЫ
(1856—1906)

Лет шесть тому назад в Париже на кладбище Монмартра можно было еще видеть серую плиту. На ней стояло только два слова «Henri Heine». Всего два, и то иностранных, слова над останками немецкого поэта; два слова, оставленные стоять в течение целых 45 лет на камне, в хаосе усыпальниц парижской бедноты. О, у немцев, очевидно, был не один, а много поэтов, которые назывались Генрих Гейне! Я не думаю, конечно, чтобы поэты так уж нуждались в чьей-нибудь признательности, тем более посмертной, да еще в виде такой претенциозной нелепости, как мавзолей [1].

Но грустно думать, что для поэта не нашлось даже каменных слов на том языке, которому он сам оставил венок бессмертной свежести.

Можно, пожалуй, предположить, что не только соотечественники Гейне, но и вообще все люди, думающие по-немецки, так прочно и раз навсегда обиделись на его выходки против орла Гогенцоллернов или знамени Фридриха Барбаруссы [2], что в их глазах для кары Гейне оказалось мало даже его двадцатилетнего изгнания [3]. Когда-то Прометей горько оскорбил отца богов профанацией его стихии: он был сурово наказан, но тот же Зевс родил и героя, положившего конец пытке титана. Неужто же олимпийцы оказались менее злопамятными, чем бюргеры Дюссельдорфа и Франкфурта?

В настоящее время, благодаря покойной австрийской императрице, могила Гейне украшена достойно ее червей [4], но оценка автора «Германии» на его родине далеко не свободна еще и теперь от горечи оскорбленных им когда-то патриотов, фарисеев и тупиц.

Последние двадцать с лишком лет проведены были Гейне среди французов, и между французами у него было немало друзей.

Безумный Жерар де Нерваль [5] отмечал Гейне его германизмы, а Т. Готье [6] не только восхищал его, но влияние этого несравненного художника, несомненно, сказалось и на эстетизме «Романцеро».

Тем не менее французы никогда не считали его своим. Он не был для них даже Тургеневым или Мицкевичем.

Среди немцев они и Бисмарка и Ницше считают гораздо родственнее себе по духу, чем рейнского трубадура.

Больной Гейне обмолвился как-то, говоря о Франции, такой фразой: «Легкость этого народа меня утомляет», — и вот через полвека после его агонии французы все еще не могут забыть этой фразы.

Если Гейне кого-нибудь боготворил, кроме женщин, которыми хотел обладать, так разве одного Наполеона.

И сколькие французы до сих пор не могут простить ему этого: гренадеры и барабанщики Гейне не менее, чем беранжеровские grand'mér'*ы[7] вызывают у французов, переживших Вторую империю, невольную горечь; при этом некоторые из них, желая прикрыть свое недовольство, умудряются расслушать в бряцании наполеоновской легенды даже отзвуки «старых счетов еврейского квартала». Поляки? Но простят ли они когда-нибудь Гейне его Крапюлинского[8]?

Если есть — не решаюсь сказать народ, но общество — интеллигенция, — которой Гейне, действительно, близок по духу и у которой нет, да и не может быть с ним никаких политических счетов, — так это, кажется, только мы, русские. Особенно в шестидесятые годы и в начале семидесятых мы любили Гейне, пожалуй, больше собственных стихотворцев.

Кто из поэтов наших, начиная с Лермонтова, не переводил Гейне (Майков, Фет, Алексей Толстой)? Гейне имел даже как бы привилегированных русских переводчиков, тесно связавших с его поэзией свои имена: таковыми были М. Л. Михайлов[9] и ныне здравствующий П. И. Вейнберг[10]. Правда, русские всегда понимали Гейне своеобразно, но что мы не только чувствовали его обаяние, а провидели его правду лучше других народностей, — это не подлежит сомнению.

И на это было много причин. Во-первых, русскому сердцу как-то трогательно близко все гонимое, злополучное и страдающее, а таков именно Гейне.

Далее, мы инстинктивно уклоняемся от всего законченного, застывшего, общепризнанного, официального: истинно наша муза это — ищущая дороги, слепая муза Тютчева, если не кликуша Достоевского.

И поэзия Гейне, эти частые июльские зарницы, эта «легенда веков при вспышках магния»[11], как превосходно выразился о поэзии Гейне один французский писатель, своеобразно воспринятые нашей больной славянской душою, показались ей близкими, почти родными: они не испугали ее, как «отравленные цветы» Бодлера[12], и не оставили ее холодной, как всевозможные классики, начиная с Эсхила и кончая Мореасом[13] (причем, увы, не следует пропускать и Олимпийца из Веймара[14]). Самая антиклассичность Гейне сближала его с нами. Когда-то Шиллер с увлечением и даже проникновенно рядил своих современников в маскарадные костюмы олимпийцев. Но Шиллер любил античность. И, конечно, сам он первый чувствовал, что пишет совсем не то, что читал.

Не так было с Гейне. Стоит прочесть «Северное море»[15], и вы поймете, что классическая застылость контуров и даже эмблематичность олимпийцев прямо-таки была ему не по душе, оскорбляла его эстетически. Посмотрите, что он сделал с Посейдоном![16] А Амфитрита[17] — эта торговка рыбой — и эти глупые дочери Нерея? Правда, в «Романцеро» мелькнул

---

* Бабушка (*фр.*)

на минуту перед влюбленной в свою мечту монахиней такой очаровательный Аполлон [18], но что за прозаический дублет Гейне дает к нему тут же в Рабби Файбише [19] из амстердамской синагоги!

Гейне был врагом всякой религии, поскольку она слагается в канон и требует догматов. Если какой-нибудь теолог дочел до конца книгу его «Еврейских мелодий», то он, разумеется, никогда не простит памяти Гейне его «Диспутации».

В этой пьесе талмудист спорит с францисканцем о преимуществе веры; спор ведется жаркий, и победа клонится то на ту, то на другую сторону. Наконец, бойцы выбились из сил. И одной из белокурых героинь Гейне надо решить, кто же победил на турнире. К сожалению, впечатление от доводов получилось у Бьянки хотя и вполне определенное, но нераздельное, и, главное, оно уже совершенно не подходило к богословской материи... Если Гейне не допускал религии, как канона, то еще более чуждыми казались ему ее философские суррогаты вроде деизма. И тем не менее Гейне решительно не мог жить ни без религиозных иллюзий, ни без контроверз в сфере богословия. Даже кощунство Гейне есть, в сущности, признак его непрестанной религиозной возбудимости. Нам ли, впрочем, русским, среди которых вырос Достоевский, не понимать этой своеобразной карамазовщины? Насколько она была в натуре Гейне, можно видеть из того, что, приступив к своему «Романцеро» с твердым намерением не допускать в эту книгу кощунства, Гейне трижды на ее страницах изменил своему, никем не вынужденному у него, обещанию: в «Христовых невестах», в «Вицли-Пуцли» и в «Диспутации». Впрочем, я не возьмусь утверждать, что, кроме этих трех пьес, серные искорки с факела гейневского бесенка не попали и в другие еще места его сборника. Любя в богословиях всех стран лишь фейерверк, игру ума, в самой религии Гейне любил ее пафос. О, не реторический, конечно, а настоящий пафос: тот, например, который светится в «Кевлаарских пилигримах» [20]. Среди молебных даров Мадонне-целительнице принесено было в Кевлаар восковое сердце, — и вот богоматерь, приблизившись к постели больного юноши, у которого умерла невеста, останавливает источник неусыпляемых мучений, оставляя больного бездыханным. Совершилось чудо, и Гейне не выпускает на этот раз своего бесенка. Есть пафос, которому Гейне не только всегда и беспрекословно верил, но к которому он относился с каким-то болезненным состраданием, — это был пафос сердца, раненного безнадежной или обманутой любовью.

Религиозный экстаз был, может быть, любимейший из тех, которым Гейне отдавался во власть, но экстаз должен был быть при этом кристально чистым и безудержно свободным, как радужный водомет среди пыльного города в жаркий полдень.

Именно такое впечатление оставляет пьеса «Мир» в первом цикле «Северного моря».

Вовсе не надо проходить через купель или учиться катехизису, чтобы воочию и неотразимо почувствовать всю необходимость и истинность

Христа, который явился поэту ярким солнечным днем на волнах Северного моря.

Челом уходил он в небесную высь,
А руки воздетые он простирал
Над сушей и морем;
Сердцем в груди его было
Пламенно-яркое солнце.
Озаряя и грея,
Струило лучи благодати оно
И кроткий, любящий свет свой
По суше и морю.
Колокольные звуки тянулись торжественно
Взад и вперед, тянули, как лебеди,
На вязях из роз, скользивший корабль,
Играя, тянули его к зеленевшему берегу [21].
(Пер. М. В. Прахова)

Ирония Гейне в религиозной области, конечно, не вполне совпадает с нашей: она гораздо острее и безнадежнее. Но что сближало отношение Гейне к положительной стороне религии с тем, которое отличает русскую интеллигенцию, — так это боязнь, чтобы религиозное чувство не профанировалось привычкой, деспотизмом, тупостью или бессердечием. При более глубоком анализе открывается различие: для Гейне религия оправдывается красотой пафоса или иллюзиею, для русской души — самоограничением и подвигом.

Но что более всего делает Гейне русским, так это, конечно, его отношение к родине. Вообще, любовь Гейне я бы скорее всего назвал дикою. В ней всегда было что-то безоглядное, почти безумное, как и в самой натуре поэта, несмотря на весь ее эстетизм или, может быть, именно в силу преобладания в ней эстетического начала. Представьте себе человека, который только что грозил остричь когти проклятой птице, если она попадет когда-нибудь в его руки, и какой птице? [22] И вдруг он же, со слезами умиления, целует руку богатого кузена при одной только мысли, что этот еврей не оставит своими милостями его Матильду [23], когда не станет в живых ее поденщика. Любовь Гейне к родине не могла бы уложиться ни в какие рамки. Это не

Дрожащие огни печальных деревень

из лермонтовской «Родины».

Но все же русское сердце отлично поймет Гейне!

Для Гейне любовь к родине была не любовью даже, а тоской, физической потребностью, нет, этого мало: она была для него острой и жгучей болью, которую человек выдает только сквозь слезы и сердится при этом на себя за малодушие.

Прощай, мой кипучий французский народ,
Прощайте, веселые братья!

Дурацкой тоскою от вас я гоним,
Но скоро вернусь к вам опять я.
Что делать? Представьте — душа у меня
Болит от томительной грусти
По запаху торфа родимой земли,
По репе и кислой капусте,
По черному хлебу, по вони сигар,
Ночной охранительной страже,
Блондиночкам-дочкам пасторских семейств,
Гофратам и грубости даже,
По матери тоже — открыто скажу —
Томлюсь я глубокой тоскою;
Тринадцать уж лет я не виделся с ней,
Старушкой моей дорогою.
Прощай и жена моя милая! Ты
Не можешь понять мою муку:
Тебя я целую так крепко, но все ж
Решаюсь на эту разлуку.
Мучительной жаждой уносит меня
От счастья, сладчайшего в жизни.
Ах, я задохнусь, коль не дать подышать
Мне воздухом в милой отчизне,
До спазмов доводит волненье, тоска,
Растя все сильнее, сильнее...
Дрожат мои ноги от жажды попрать
Немецкую землю скорее [24].

(Пер. П. И. Вейнберга)

Здесь не место распространяться о своеобразностях русифицирования Гейне в наших переводах. Лучшие из этих переводов, хотя бы того же Михайлова, при всей их несравненной задушевности, делают Гейне немножко плаксивым, а его стих однообразно певучим, как ланнеровский вальс [25], долетающий к нам через толстую каменную стену. В переводах Ал. Толстого немецкий поэт точно любуется собою, а у Майкова, наоборот, он становится сух и грозен. Но все это, в сущности, мелочи. Кто из нас может сказать, что он никогда не переживал хотя бы нескольких страниц из Гейне, и при этом вовсе не темпераментом, не в смысле юношеских разочарований, а как-то глубже, идейнее; нет, даже не идейнее, а полнее, целостней, душевнее. Нападки на Гейне нам, русским, или тяжелы или непонятны; к тому же в них часто чувствуется пессимистическое веяние антисемитизма.

Сделать беглую характеристику Гейне или хотя бы одной его стихотворной поэзии крайне затруднительно. Пусть стихов у Гейне наберется втрое меньше, чем прозы, так как ведь проходили десятки лет, в течение которых мог он не придумать ни одной рифмы, — но в результате он все же дал в своих стихах безмерно и, главное, разнообразно много. Просто глаза разбегаются! Займешься одним, набегает другое...

Возьмите одно «Лирическое интермеццо»: сколько здесь этих безыменных, маленьких, но таких законченных пьес — перлов, сжавших в один миг, в один вздох целую гамму ощущений, в падающей капле — отразивших целый душевный мир. К сожалению, именно в этой области «великих мук, вмещенных в малые песни», наши переводы чаще всего неудовлетворительны, и мне приходится их оставить, не цитируя вовсе. В самом деле, ведь нет ничего легче, как, обесцветив юмористическую рифму, не заметив аллитерации, затушевав символический нюанс, придать характер общего места самому трепетному лиризму. Для тех, кто не может прочитать в подлиннике:

Aus meinen grossen Schmerzen *

или

Philister in Sonntagsröcklein **

— лучше будет не читать их вовсе.

Самая буквальность русских переводов подчеркивает их безнадежную неверность.

Вот в качестве примеров гейневской лирики два перевода, очень далекие от совершенства, но по крайней мере подходящие к той музыке, которая для них существует:

* * *

Мне снилась царевна в затишье лесном,
Безмолвиая ночь расстилалась;
И влажным, и бледным царевна лицом
Так нежно ко мне прижималась.

— Пускай не боится твой старый отец:
О троне его не мечтаю,
Не нужен мне царский алмазный венец;
Тебя я люблю и желаю.

— Твоей мие не быть: я бессильная тень, —
С тоской мне она говорила, —
Для ласки минутной, лишь скроется день,
Меня выпускает могила [28].

Двойник

Ночь, и давио спит закоулок:
Вот ее дом — никаких перемен, —
Только жилицы не стало, и гулок
Шаг безответный меж каменных стен.

---

* Из моей великой скорби [26] (*нем.*).
** Филистеры в воскресном платье [27] (*нем.*).

Тише... Там тень... руки ломает,
С неба безумных не сводит очей...
Месяц подкрался и маску снимает.
«Это — не я: ты лжешь, чародей!»

Бледный товарищ, зачем обезьянить?
Или со мной и тогда заодно
Сердце себе приходил ты тиранить
Лунною ночью под это окно? [29]

Однообразие некоторых гейневских символов, насыщенную цветочность его поэзии, несколько напоминающей в этом отношении лирику древних евреев, — эти розы, лилии, фиалки, сосны и пальмы, ели, соловьев, шиповники — все это критика отмечала не раз. Но не следует забывать, что в лирике, а особенно такой музыкальной, как у Гейне, определителем настроения являются нередко именно созвучия, если не мелодичность фразы или ритмический оттенок, а вовсе не тот или другой словесный символ.

Если любовь Гейне нельзя испугать никаким ничтожеством символов и он хотел бы сделаться то скамейкой под ногами своей милой, то подушкой, куда она втыкает свои булавки [30], то, с другой стороны, он не боится и гипербол: если надо написать любовное признание, он пишет его по темному небу ночи самой высокой елью, которую, сорвав с корней, зажигает в огнедышащей пасти Этны [31]. Но более всего любил Гейне сказочный мир германского леса, особенно вакхических никс, рассудительных гномов и обманчивых эльфов. И, читая в начале «Ламентаций» [32] «Лесное уединение», — вы не сомневаетесь, что лес был для Гейне действительно совершенно особым сказочным царством, в котором пестрая и нестройная действительность мхов и папоротников, журчаний и зеленых шумов проявлялась в форме совершенно своеобразной и лишь мечтательно постигаемой иллюзии. Не менее, чем мир народной сказки, близок был для Гейне и мир песни, причем и тот и другой отнюдь не были для поэта областью фольклора; в сказке никсы крепко целовали Гейне, а в песне бедный Петер наивно переживал муки своего поэта [33], также отвергнутого и также одинокого.

Но не только непосредственные впечатления жизни и мир народного творчества, воспринятый полусознательно, вместе с воздухом гор и леса, с песнью няньки, с картинкой в азбуке, — поэзию Гейне питали также отзвуки и отражения культуры и истории. Оживает лекция Шлегеля [34], страница Геродота или Тьерри [35], трактат талмудиста, — и вот перед нами проходит ряд историй и мелодий из его «Романцеро».

Я упоминал о сравнении поэзии Гейне с легендами веков при вспышках магния. И, правда, Гейне словно боится оставить вас долго под обаянием одной картины; он будто не хочет, чтобы вы усомнились хоть минуту в быстроте и свежести его крыльев.

Из Египта он переносит вас в Сиам [36], чтобы умчать через страницу на Гастингское поле [37], а оттуда в грязную лачугу угольщика [38]; затем

вы видите себя в Версале[39], чтобы на минуту завернуть в Палестину[40] и тотчас же вернуться в Jardin Mabille* и т. д. Поэт везде дома: он точно смеется над климатом, языком и формой построек. Да и в самом деле, не все ли ему равно, где размыкивать тоску проклятых вопросов и вспоминать о дочери дюссельдорфского палача[41]: в Египте или в rue Lafitte**?

Когда-то, еще на заре своей жизни, Гейне пережил поцелуй, так мучительно воспетый позже, в наши уже дни, ноющей кистью Штука: это был поцелуй сфинкса[42]. И с тех пор, как бы легко ни было прикосновение жизни к следам от когтей этой женщины, сердце Гейне чувствовало себя задетым навсегда.

Кошмар разнообразия гейневской поэзии носит печать не только богатой и бессонной, но и болезненно раздражительной фантазии.

В этом отношении особенно замечательно его «Романцеро», сборник, который был издан в 1851 г., когда Гейне лежал в постели, уже прикованный к ней навсегда и своей слепотой почти совершенно разобщенный с внешним миром.

Но глубокая безысходная тоска начала в поэте свою творческую работу гораздо раньше, чем он заболел спинной сухоткой. В сущности, Гейне никогда не был весел. Правда, он легко хмелел от страсти и самую скорбь свою называл не раз ликующей. Правда и то, что сердце его отдавалось бурно и безраздельно. Но мысль — эта оса иронии — была у него всегда на страже, и не раз впускала она свое жало в губы, раскрывшиеся для веселого смеха, или в щеку, по которой готова была скатиться бессильная слеза мелодрамы.

ЛЕКОНТ ДЕ ЛИЛЬ И ЕГО «ЭРИННИИ»

I

В Люксембургском саду, в Париже, вот уже десять лет красуется статуя Леконта де Лиль, а между тем не прошло и пятнадцати со дня его смерти.

Очень знаменательный факт, особенно ввиду того, что поэт никогда не был популярен даже между парижан.

Есть поэтические имена, вокруг которых долго после того, как они перешли в надгробие, все еще кипит вражда. Бодлер умер сорок, а Гейне целых пятьдесят лет тому назад, но историку одного из этих поэтов и в наши дни недостаточно вооружиться грифелем и свитком своей музы — он должен обладать еще мускулами Одиссея, чтобы унести к себе неопороченным мертвого героя.

Не таково имя Леконта де Лиль.

* Сад Мабиль (*фр.*).
** Улице Лафит (*фр.*).

Оно сделалось историческим еще при жизни поэта, а теперь ретроспективно творчество знаменитого креола кажется нам чуть что не планомерным.

Когда в 1852 г. скромный учитель уже на 35 году от рождения впервые выступил со сборником «Античных поэм», то не кто иной, как Сент-Бёв [1], отметил в новой книге замечательные стихи.

Перед читателями был уже вполне готовый поэт. Позднейшей критике оставалось только углублять и оттенять в нем черты, раз навсегда намеченные автором «Новых понедельников». Это были: 1) широта изображения; 2) идеалистический подъем и, наконец, 3) удивительный стих, который лился у нового поэта непрерывным, полноводным, почти весенним потоком, ничего не теряя при этом из своей плавной величавости.

Сент-Бёв обратил, между прочим, внимание на одну пьесу Леконта де Лиль, и я не могу не выписать здесь же хотя бы двух заключительных ее строф, с такой проницательностью критик в первой же книге африканца напал на ключ ко всему, что он писал потом:

Mais si, désabusé des larmes et du rire,
Altéré de l'oubli de ce monde agité,
Tu veux, ne sachant plus pardonner et maudire,
Goûter une suprême et morne volupté,

Viens! Le soleil te parle en paroles sublimes;
Dans sa flamme implacable absorbe toi sans fin;
Et retourne à pas lents vers les *cités infimes,*
Le coeur trempé sept fois dans le neant divin [1*].

В этих строфах — весь Леконт де Лиль.

Жизнь этого поэта была именно высокомерным отрицаньем самой жизни ради «солнечного воспоминания». С внешней же стороны она стала сплошным литературным подвигом. И интересно проследить, с какой мудрой постепенностью поэт осуществлял план своего труда.

Античная традиция была им воспринята именно там, где оставил ее в XVIII в. Андре Шенье [2], и Эллада «Античных поэм» имеет еще Александрийский колорит. Молодой поэт Второй империи уже не удовлетворяется, однако, заветами своего предтечи.

Sur les pensers nouveaux faisons des vers antiques *.

Настали другие времена. Теперь обаяние античности открывалось уже не идиллическому певцу, а ученому, и он должен был владеть для этого иными красками.

1* Poèmes antiques, p. 293. Но если, наскучив слезами и смехом, жадный забыть этот суетливый мир, не умея более ни прощать, ни проклинать, ты захотел бы вкусить последней и мрачной услады — Приди! Слова Солнца великолепны. Дай неукротимому пламени его вдосталь тобой надышаться... А потом вернись медленно к ничтожеству городов, с сердцем, седьмижды закаленным в божественном Небытии (Néant).

* Новые мысли вложим в античные стихи (*фр.*).

От древности требовали, кроме стиха и сказки, еще и ее пейзажа, ее мысли, исканий и веры.

Программа выходила, таким образом, очень сложной, — и вот Леконт де Лиль прежде всего берется за перевод того самого Феокрита[3], которому за сто лет до него Андре Шенье только свободно подражал. Тогда же издает он и «Анакреонтические оды» (оба перевода вышли в 1861 г.). Затем путь его классических студий направляется через императорский Рим в средневековье, которому и посвящается часть «Варварских поэм» (1862)[4], и только после этого искуса Леконт де Лиль решает вернуть мысль своих читателей к *истокам античности*, публикуя дословный перевод Гомера и Гесиода[5]. Далее поэта ведет уже нормальная стезя истории, и в 1872 г. выходит его прозаический перевод Эсхилова наследья[6], а рядом с ним и «Эриннии», уже в стихах. Еще через пять лет Леконт де Лиль издает перевод Софокла[7] в прозе и дословный, а восемью годами позже — два огромных тома с полным Еврипидом[8]. И этого трагика, чуждого ему по духу, Леконт де Лиль передает со строгой точностью, как мастер, который не хочет порывать с традицией скромного ученичества. Таким образом, к собственному творчеству в области античного мира Леконт де Лиль дал нам совершенно исключительный комментарий: каждый грамотный француз мог теперь видеть верный чертеж того самого здания, которое поэт воскрешал перед ним уже причудливей, в форме личных своих восторгов и переживаний.

Казалось бы, работа, где добросовестный учитель чередуется с поэтом, должна была наложить невыгодный отпечаток на обоих, заставляя одного забывать о своих обязанностях ради привилегий другого. Но именно этого-то и не случилось с Леконтом де Лиль. Он, правда, изредка пропускал в переводе места, которые ему не давались, или уж слишком явно испорченные переписчиком. Но, помимо этого, поэт не внес в строгую прозу перевода ни одного из свойственных его речи украшений, и артист слова выдал себя разве что в особой тонкости острия на прозаическом стилѐ. Еще безнадежнее было бы, пожалуй, искать педанта в поэте. Леконт де Лиль соразмерял свой поэтический подъем с таинственной красотой драмы Эсхила, на том же естественном основании, на каком другой сближал бы свое волнение с красотой итальянского озера или величием гибнущего Эгмонта[9]. Его материал был тоньше, сложнее, но вот и все.

Классик он, конечно, был очень строгий, но самая строгость изображений вы́купалась у Леконта де Лиль их изысканной ясностью, совершенно чуждой при этом и дидактизма Буало[10], и пафоса Корнеля[11], и риторики Мюссе[12].

И если при чтении «Легенды веков»[13] мне иногда положительно не достает комментария, а за блеском картинных городов с их куполами и минаретами нет-нет да и припомнится какое-то уже читанное раньше путешествие, то к строфам Леконта де Лиль — до такой степени они закончены, выпуклы и ими все сказано — не шли бы решительно никакие примечания. Эта-то как раз изящная *простота* и доказанность стихов и по-

служили источником одного из самых грубых недоразумений. Обманчивую прозрачность воды в глубоком озере люди готовы были назвать лужей, а дорого стоившая поэту красота его сосредоточенно-страстной мысли не раз обращалась не только в глазах читателей, но и под пером критиков, в условную, чуть что не шаблонную красивость школьных стихов.

Вот одна из «трагических поэм» Леконта де Лиль, которая, может быть, лучше других выяснит всю обидность недоразумения:

Epiphanie

Elle passe, tranquille, en un rêve divin,
Sur le bord du plus frais de tes lacs, ô Norvège!
Le sang rose et subtil qui dore son col fin
Est doux comme un rayon de l'aube sur la neige.

Au murmure indécis du frêne et du bouleau,
Dans l'étincellement et le charme de l'heure,
Elle va reflétée au pâle azur de l'eau
Qu'un vol silencieux de papillons effleure.

Quand un souffle furtif glisse en ses cheveux blonds,
Une cendre ineffable inonde son épaule;
Et, de leur transparence argentant leurs cils longs,
Ses yeux ont la couleur des belles nuits du Pôle.

Purs d'ombre et de désir, n'ayant rien espéré
Du monde périssable où rien d'ailé ne reste,
Jamais ils n'ont souri, jamais ils n'ont pleuré,
Ces yeux calmes ouverts sur l'horizon céleste.

Et le Gardien pensif du mystique oranger
Des balcons de l'Aurore éternelle se penche,
Et regarde passer ce fantôme léger
Dans les plis de sa robe immortellement blanche [2*].

[2*] Poèmes tragiques, p. 66—67.

Явление божества

Над светлым озером Норвегии своей
Она идет, мечту задумчиво лелея,
И шею тонкую кровь розовая ей
Луча зари златит среди снегов алее.

Берез лепечущих еще прозрачна сень,
И дня отрадного еще мерцает пламя,
И бледных вод лазурь ее качает тень,
Беззвучно бабочек колеблема крылами.

Эфир обвеет ли волос душистых лен,
Он зыбью пепельной плечо ей одевает,
И занавес ресниц дрожит, осеребрен
Полярной ночью глаз, когда их закрывает.

«Эпифания» — не только греческое слово, но и слово, неразрывно связанное с греческим мифом. И лишь там поэт научился постигать красоту того мимолетного, но всегда мистически связанного с пейзажем богоявления, которое сыграло в его творчестве такую значительную роль. Изысканность поэтического замысла проявилась в данной пьесе тем, что концепцию эллинского мифа Леконт де Лиль перенес в страну северных озер, густо затуманив для этого свое африканское солнце. Девственность Артемиды должна была получить иные, мягкие и как бы снежные, контуры. Оттуда и «несказанный пепел волос», обволнивших ее плечо, и «полярная ночь глаз», и складки «бессмертно-белой одежды», и даже «розовая кровь ее шеи», которая напоминает поэту о заревых лучах на чистом снегу.

Между тем пейзаж, окружающий богиню, вовсе не зимний. Напротив, стоит короткое лето: береза и ясень что-то неясно лепечут, и бабочки задевают крылом голубую рябь озера, «самого свежего» из норвежских.

Но откуда же этот снежный контур божества? Он символизирует в богине не мимолетную радость только этой страны, но и любимую грезу ее, когда она спит, покрытая снегами.

И посмотрите, как изменилась самая концепция Артемиды. Даже на случайно открывшееся плечо стыдливо набежала пепельная волна волос. Нет, эти берега никогда не знали пылкого любопытства Актеона[14], а волны не купали нимф. И только белую одежду да легкие шаги за бессмертием ее складок увидит задумчивый страж тоже белоцветного мистического померанца, когда он наклонится, чтобы следить за ней глазами с балкона беззакатных полярных зорь.

Последняя строфа вносит в призрак озерной Артемиды новую черту. Дочитав пьесу до конца, мы перестаем уже видеть в снежной линии одну ее волнистую мягкость. Этот печальный Актеон и его закутанная Диана — она не знающая и он не смеющий — сколько здесь почти мистической разъединенности! Что-то глубже пережитое поэтом, что-то более интимно ему близкое, чем миф, сквозит в этом созерцании и этой склоненности небесного рыцаря перед снежной девушкой. Вы видите сложность работы Леконта де Лиль.

Но упрек в поверхностном трактовании красоты все-таки серьезнее, чем это может показаться с первого раза, и именно оттого, что он обращен к Леконту де Лиль.

Ни тени, ни страстей им не сулили дни —
От нас ли, гибнущих, крылатого не тянет?
Не улыбалися, не плакали они,
И небосвод один к себе их вежды манит.

И померанцевых мистических цветов
С балкона этого, склоняясь, страж безмолвный
Следит за призраком норвежских берегов
И как одежд его бессмертно-белы волны.

(«*Тихие песни*», с. 75).

Здесь замешалось слово «классик». Леконт де Лиль был классиком, а вот уже почти сто лет, как в словах «поэт-классик» звучит для нас нечто застылое, почти мертвенное. Классик смотрит чужими глазами и говорит чужими словами. Это — подражатель по убеждению; это — вечный ученик, фаустовский Вагнер. У классика и творчество и заветы подчинены чему-то внешнему. За схемами искусства он, классик, забывает о том, что вокруг идет жизнь. Он боится света, боится нарушенной привычки и пуще всего критики, если эта критика дерзко посягает на безусловность образца.

Но что же значит самое слово «классик»? Не всегда же была в нем эта укоризна.

Филологам не удалось и до сих пор еще связать непрерывной нитью значений «образцовый», «школьный», присвоенных слову «классический» гуманистами (кажется, прежде всего Меланхтоном [15] в начале XVI в.) с его латинским смыслом «разрядный», «классовый», т. е. принадлежащий к одному из пяти классов, на которые Сервий Туллий разделил когда-то римлян [16].

С начала девятнадцатого века слово «классицизм» было во Франции боевым лозунгом, сначала у Давида [17] в живописи против стиля Буше [18] и Ванлоо [19], а позже у поэтов старой школы против забирающих силу романтиков и их неокатолицизма. В выражении «классическая поэзия» и до сих пор чувствуется, таким образом, глубокое раздвоение.

Между тем самый *классицизм* гораздо глубже лежит во французском сознании, чем кажется иногда его противникам из французов.

Слово «классицизм» недаром *латинское* и не имеет себе параллели решительно ни в каком другом языке. Всякий французский поэт и даже вообще писатель в душе всегда хоть несколько да классик. Будете ли вы, например, отрицать, что, когда Верлен в своей «Pensée du soir» * рисует старого и недужного Овидия у «сарматов» [20] и кончает свою пьесу стихами:

O Jésus, Vous m'avez justement obscurci
Et n'étant point Ovide, au moins je suis ceci **, —

здесь говорит не только le pauvre Lélian ***, но и культурный наследник Рима?

Или разве когда какой-нибудь «старый богема» объявляет стихами Мориса Роллина [21]:

---

* «Вечернее размышление» (*фр.*). В переводе И. Анненского — «Вечером» («Тихие песни»).

** За темный жребий я на Небо не в обиде:
И наг и немощен был некогда Овидий.

(*из* «Тихих песен», *с. 66).*

*** Бедный Лелиан (*фр.*).

Je suis hideux, moulu, racorni, déjeté!
Mais je ricane encore en songeant qu'il me reste
Mon orgueil infini comme l'éternité [3*], —

вы не чувствуете здесь чего-то более сложного, чем раздражительное высокомерие нищего интеллигента, и именно благодаря тому, что этот интеллигент сознает себя человеком римской крови?

В кодексе классицизма значится вовсе не один *вкус* Буало, кодекс этот требует также особой дисциплины. Мера, число (numerus, nombre) — вот закон, унаследованный французами от Рима и вошедший в их плоть и кровь.

И эллинизированный римлянин недаром так оберегает и до сих пор во французе свое духовное господство над мистическим кельтом и диким германцем, слившими его кровь со своею.

На самом языке французов как бы еще остались следы его многострадальной истории. А это вместе с сознанием мировой роли французского языка еще более укрепляет во французе двух последних веков мысль о том, что его латинская речь, не в пример прочим, есть нечто *классическое*.

Что-то, добытое тяжким трудом, победоносное и еще запечатленное римской славой, засело в глубине самого слова classique, и мы напрасно стали бы искать того же смысла в немецком klassisch или в нашем «классический».

У римлян было слово classicum, т. е. «призыв военной трубы», слово по своему происхождению едва ли даже близкое с объясненным выше classicus. Но, право, мне кажется иногда, что какие-то неуследимые нити связывают это боевое слово с французским classique.

Итак, в Леконте де Лиль не без основания нападали на *настоящего классика*, мало того, на *новый ресурс классицизма*.

В чем же заключался этот новый ресурс? Поэт понимал, что античный мир уже не может более, как в XVIII в., покорять душ ритмом сладостной эклоги. К эпохе «Эринний» (1872) Франция пережила целых две иллюзии империализма [22], и казалось, что они были остатним наследьем политической мечты Рима.

С другой стороны, полуидиллическая греза Руссо о возможности вернуть золотой век менее чем в сто лет обратилась в сокрушительную лавину романтизма [23]. Мир точно пережил вторую революцию, и в ее результате Гюго — этот новый Бонапарт, получил страшную, хотя уже и веселую, власть над сердцами [24].

Политико-филантропические элементы романтизма и отчасти метафизические, шедшие от немцев, заставили и классиков подумать о новом оружии.

[3*] См. сборник «Les névroses», 1896, с. 276 и перевод в «Тихих песнях», с. 106.
Я струпьями покрыт, я стар, я гнил, я — парий.
Но ухмыляюсь я презрительно, когда
Помыслю, что ни с кем не хаживал я в паре.

Они остановились на положительной науке, — и вот *история религий* и *естествознание* делаются той властью, той личиной нового Рима, которой сознательно подчиняет свое творчество гениальный африканец.

Желая быть объективной и бесстрастной, как и ее союзница-наука, поэзия Леконта де Лиль соглашалась, чтобы ее вдохновение проходило через искус строгой аналитической мысли, даже более — доктрины.

Не то, чтобы наука обратилась у поэта в какой-то полемический прием. Ученый филолог не мог смотреть на нее с такой узкой точки зрения.

Едва ли надо видеть также в «культе знания» у Леконта де Лиль и добровольно принятое им на себя иго. Напротив, никто более Леконта де Лиль не хотел бы сбить с себя ига современности, моды. Но законы истории не изменяются в угоду и самой страстной воле. Никому из нас не дано уйти от тех идей, которые, как очередное наследье и долг перед прошлым, оказываются частью нашей души при самом вступлении нашем в сознательную жизнь. И чем живее ум человека, тем беззаветнее отдается он чему-то Общему и Нужному, хотя ему и кажется, что он свободно и *сам* выбирал свою задачу.

Во второй половине прошлого века французская литература формировалась под влиянием науки.

Я хочу сказать этим, что писатели-художники 50-х и особенно 60-х годов были жадно восприимчивы к широким обобщениям, блестящим гипотезам и особенно первым попыткам новых научных методов. Культ знания есть тоже не более, чем культ.

Поэзия Леконта де Лиль, романы Флобера и Золя — вот истинный цвет этой эпохи красивого и широкого письма.

Всякая религия была истиной для своего времени — таков один из тезисов, которые можно проследить в творческой работе Леконта де Лиль. Второй касается *единства видов в природе*. К счастью для нас и без особой потери для науки художник никогда не жертвовал у великого креола ни красотой, ни выпуклостью изображения задачам, идущим в разрез с работой строго эстетической. Стих оставался для поэта высшим критерием. Поток мощно и высокомерно выбрасывал на берег все громоздившие его «материалы» и без сожаления ломал преграды, если они мешали ему быть тем, чем только и хотел он быть. Это стих-то и спас поэзию Леконта де Лиль, широкий, мощный и, главное, строго ритмичный.

Проза романов не смогла оказать той же услуги ни летописцу «Бувара и Пекюше» [25], ни автору «Жерминаля» [26].

Поэмы Леконта де Лиль, где перед нами должны проходить «веры» индусов, персов, эллинов, израильтян, арабов или папуасов, не шли, собственно, далее великолепных иллюстраций к научному тезису. Чаще всего поэмы давали лишь пейзаж, красивую легенду, профиль верующего да лиризм молитвы.

Но вы напрасно стали бы искать за ними того исключительного и *своеобразного мира верований*, где со страстной нелогичностью умозрение заключает пакт с фетишизмом, милосердие — с изуверством и мораль —

с соблазном, — словом, того мира, который не покрывается ничем, кроме слова же «религия».

Вот «Видения Брамы».

Чем не декорация, в сущности?

De son parasol rose en guirlandes flottaient
Des perles et des fleurs parmi ses tresses brunes,
Et deux cygnes, brillants comme deux pleines lunes,
Respectueusement de l'aile l'éventaient.

Sur sa lèvre écarlate, ainsi que des abeilles,
Bourdonnaient les Védas, ivres de son amour;
Sa gloire ornait son col et flamboyait autour;
Des blocs de diamants pendaient à ses oreilles.

A ses reins verdoyaient des forêts de bambous;
Des lacs étincelaient dans ses paumes fécondes;
Son souffle égal et pur faisait rouler les mondes
Qui jaillissaient de lui pour s'y replonger tous [4*].

Вот Ганг.

Великий, сквозь леса с неисчислимой растительностью катит он к беспредельному озеру свои медленные волны, горделивый и страшно похожий на голубой лотос неба [5*].

Вот старый Висвамитра в своей лощине стоит годы и, «сохраняя все ту же суровую позу, грезит наподобие бога, который сделан из одного куска, сухого и грубого».

Вот Каин в ярости предрекает верховному Яхве тот день, когда живучая жертва воскреснет и на его «поклонись» гордо ответит:

— Нет [6*].

А вот и «дочь эмира», его любимая Аиша [27], которая в своем великолепном саду так свободно и так блаженно созревает для страдания и смерти лишь потому, что их украсила для нее мечта загробного и мистического брака [7*]

Глубже, кажется, проник в поэзию Леконта де Лиль другой его научный тезис [8*] — *единство видов*. Да и немудрено. Здесь фантазии поэта

4* С его розового зонтика гирляндами колыхались перлы и цветы среди его темных кос. И два лебедя, блистая, как две полных луны, почтительно овевали его крылом. На пурпурных губах, подобно пчелам, гудели Веды, опьяненные его Любовью. Слава украшала его шею сиянием, и в ушах висели алмазы. Лесами бамбуков зеленели его бедра, и в пригоршнях искрились озера. От его дыхания, ровного и чистого, поднимались из Него целые миры, чтобы всем снова в Него же погрузиться.

5* Bhâgavat. Poèmes antiques, p. 7.

6* Poèmes barbares, p. 18.

7* Ibid., pp. 152—156 ss. Ср. перевод в «Тихих песнях», с. 126 сл.

8* Я беру формулировку тезисов из известной книги Бурже [28] (Nouveaux essais de psychologie contemporaine. [Новые очерки современной психологии (*фр.*)]. Paris, A. Lemerre, 1885, pp. 99 ss.).

был большой простор. Притом же он мог не выходить из своей роли *наследственного пантеиста*, т. е. художественного продолжателя работы тех безвестных фантастов, которые в течение целых веков населяли мир самыми разнообразными сказками и поверьями, где птицы, деревья и облака думали и говорили, как люди. Поэзия Леконта де Лиль полна этих странных существ, столь разнообразных по виду, — ворон и тигр, ягуар и кондор, слон и колибри, акула и ехидна, но которых, заменяя научный принцип *единства зоологических видов*, объединяет одна *великая меланхолия бытия*.

L'écume de la mer collait sur leurs échines
De longs poils qui laissaient les vertèbres saillir;
Et, quand les flots par bonds les venaient assaillir,
Leurs dents blanches claquaient sous leurs rouges babines

Devant la lune errante aux livides clartés,
Quelle angoisse inconnue, au bord des noires ondes,
Faisait pleurer une âme en vos formes immondes?
Pourquoi gémissez-vous, spectres épouvantés?

Je ne sais; mais, ô chiens qui hurlez sur les plages,
Après tant de soleils qui ne reviendront plus,
J'entends toujours, du fond de mon passé confus,
Le cri désespéré de vos douleurs sauvages [9*]!

Тезис единства видов был для поэта как бы промежуточной ступенью. Он мог плавно спускаться из лучезарного мира религиозных исканий в ту область глухого отчаяния, которую украшал его единственный идол — статуя Смерти. *Культ Смерти* у Леконта де Лиль... о нем столько уже говорили и писали... даже более, чем культ — «son appétit de la mort». * Была ли здесь только общая всему живому *боязнь* умереть, которая так часто прикрывается у нас то умиленным припаданьем к подножью Смерти, то торопливой радостью отсрочки? Или в культе таился упрек скучно-ограниченной и неоправдавшей себя Мысли, — кто знает?

Но нельзя ли найти для этого своеобразного культа и метафизической основы? Может быть, мысль поэта, измученная маскарадом бытия, думала найти в смерти общение с *единственной реальностью* и, увы! находила и здесь *лишь маску* уничтожения (du Nèant?).

9* «Poèmes barbares», p. 173.

Морская пена склеивала на их спинах длинную шерсть так, что проступали позвонки. Как волны, вспрыгнвая, обдавали их, зубы, лаская, белели из-под красной губы. Перед бродячей луной с ее мертвенной ясностью, какая безвестная печаль на прибрежье черных волн заставляла плакать ваши грязные оболочки? О чем вы стонали, призраки, охваченные ужасом? Я не знаю. Но собаки, вы, которые выли там, на песке, после стольких солнц, которым не будет возврата, — я все еще слышу из смутных глубин пережитого отчаянный вопль ваших диких скорбей.

* Его жажда смерти (*фр.*).

Как бы то ни было, *смерть* вызывала у Леконта де Лиль наиболее интимные из его поэм. Обратите внимание, например, на два последних стиха следующих строф:

Oubliez, oubliez! Vos coeurs sont consumés;
De sang et de chaleur vos artères sont vides.
O morts, morts bienheureux, en proie aux vers avides,
Souvenez-vous plutôt de la vie, et dormez!

Ah! dans vos lits profonds quand je pourrai descendre,
Comme un forçat vieilli qui voit tomber ses fers,
Que j'aimerai sentir, libre de maux soufferts,
Ce qui fut moi rentrer dans la commune cendre [10*]!

Я не знаю во всей поэзии Леконта де Лиль ничего более *своего*, пережитого.

Но, может быть, и вообще в поэзии вы не так легко отыщете *равнодушие к жизни*, более чуждое прозе, чем в следующем сонете:

Toi, dont les yeux erraient, altérés de lumière,
De la couleur divine au contour immortel
Et la chaire vivante à la splendeur du ciel,
Dors en paix dans la nuit qui scelle ta paupière.

Voir, entendre, sentir? Vent, fumée et poussière.
Aimer? La coupe d'or ne contient que du fiel.
Comme un Dieu plein d'ennui qui déserte l'autel,
Rentre et disperse-toi dans l'immense matière.

Sur ton muet sépulcre et tes os consumés
Qu'un autre verse ou non les pleurs accoutumés,
Que ton siècle banal t'oublie ou te renomme

Moi, je t'envie, au fond du tombeau calme et noir,
D'être affranchi de vivre et de ne plus savoir
La honte de penser et l'horreur d'être un homme [11*]!

[10*] Poèmes barbares. Le Vent froid de la Nuit, p. 246.
Забудьте, забудьте! Сердца ваши истлели,
Ни крови, ни тепла в ваших артериях.
О мертвецы, о блаженные мертвецы, добыча сохлых червей,
Вспомните лучше, как вы спали живые, — и спите...
О, в глубокие усыпальницы ваши, когда мне дано будет сойти,
Как каторжник, который состарившись, видит спавшие с него цепи,
Как будет отрадно мне ощущать, свободному от выстраданных скорбей,
То, что было моим я, частью общего праха.

[11*] Poèmes tragiques, p. 105—106.
О ты, чей светлый взор на крыльях горней рати
Цветов неведомых за радугой искал
И тонких профилей в изгибах туч и скал,
Лежишь недвижим ты, — и на глазах печати.

Один из «учеников» Леконта де Лиль приходит в ужас от мысли, что было бы с «молодой поэзией, если б она, и точно, отдалась в свое время очарованию разрушительной мысли мастера»[29]. Этот страх не только смешон своей запоздалостью, но в нем есть и досадное недоразумение. Учителя не бывают страшны уже потому, что все знают, что это учителя и только. Да и не так-то уж легко заразить эту веселую бестию юности скукой «круговорота мысли». В частности, говоря о Леконте де Лиль, это была такая ярко разобщенная с другими и мощная индивидуальность, что ее яд едва ли мог даже действовать на других.

Наконец жаль, что Катюлю Мендесу (да простится его тени буржуазный страх ее гегемона) не вспомнился на ту пору один из поздних сонетов мастера. Может быть, призрак «влюбленного поэта» несколько смягчил бы тогда мрачный силуэт «адоранта мертвых»[30].

Влюбленный Леконт де Лиль? Как? этот разрушитель поэзии «d'amour terrestre et divin» *, и вы ждете, что он вам даст что-нибудь вроде «Ночей» Альфреда Мюссе? ..[31]

Ну, не совсем, конечно. За десять лет до смерти, вступая в группу «бессмертных»[32], поэт услышал от Александра Дюма-сына, в сущности, очень заслуженный упрек[33]. «Итак, — говорил ему Дюма, — ни волнений, ни идеала, ни чувства, ни веры. Отныне более ни замирающих сердец, ни слез. Вы обращаете небо в пустыню. Вы думали вдохнуть в нашу поэзию новую жизнь и для этого отняли у ней то, чем живет Вселенная: отняли любовь, вечную любовь. Материальный мир, наука и философия — с нас довольно...

Заметьте, что эмфаз этой речи оправдывается не только ее искренностью. В те годы высокомерие классика, может быть, особенно выдавало его котурны. Да и вообще, если новатору приходится иногда быть дерзким, то нельзя безнаказанно говорить людям, что портреты их бабушек пора пожертвовать портье для украшения его ложи.

И все-таки Леконт де Лиль, как раз около того же времени, написал свой «Не гибнущий аромат».

Quand la fleur du soleil, la rose de Lahor,
De son âme adorante a rempli goutte à goutte
La fiole d'argile ou de cristal ou d'or,
Sur le sable qui brûle on peut l'épandre toute.

Дышать — глядеть — внимать? Лишь ветер, пыль и гарь.
Любить? Фиал златой, увы! но желчи полный.
Как бог скучающий покинул ты алтарь,
Чтобы волной войти туда, где только волны.

На безответный гроб и тронутый скелет
Слеза обрядная прольется или нет,
И будет ли тобой банальный век гордиться?

Но я твоей, поэт, завидую судьбе:
Твой тих далекий дом, и не грозит тебе
Позора — понимать и ужаса — родиться.

---

* Земной и божественной любви (*фр.*).

Les fleuves et la mer inonderaient en vain,
Ce sanctuaire etroit qui la tint enfermée:
Il garde en se brisant son arôme divin,
Et sa poussière heureuse en reste parfumée.

Puisque par la blessure ouverte de mon coeur
Tu t'écoules de même, ô céleste liqueur,
Inéxprimable amour, qui m'enflammais pour elle!

Qu'il lui soit pardonné, que mon mal soit béni.
Par delà l'heure humaine et le temps infini
Mon coeur est embaumé d'une odeur immortelle! [12*]

Что же такое? Может быть, и здесь, как в «поэме смерти», надо применить к творчеству поэта метафизический критерий.

Бессмертию дано претендовать лишь на роль столь же интересного домино, как и смерти? Пусть, кто хочет отвечает на этот вопрос, я же предпочитаю перейти в более доступную для меня область «буржуазных отрад».

Я только и говорил, что о красоте.

Но Слава? Как быть с памятником Леконту де Лиль?

Вы скажете: труд... общепризнанное совершенство формы. Да, конечно, и труд и совершенство. Но нельзя ли поискать чего-нибудь еще, помимо этих почтенных и безусловных, но мало ярких отличий.

Есть слава и слава.

Тоже классик — но классик театральных фельетонов, — Франциск Сарсе [34] из редакции парижского «Le temps» беспокойно проерзал в своем кресле все первое представление «Эринний». Новый трагик беспощадно смыл с тени Эсхила все ее последние румяны. И тень выдавала теперь свое исконное «дикарство» (sauvagerie). «Чего тут только не было? Змеи, кабаны, быки и тигры... словом, и стойло и зверинец». Так писал огорченный буржуа 13 января 1873 г., напоминая при этом своим читателям

[12*] Poèmes tragiques, p. 70—71.

Если на розу полей солнце Лагора сияло,
Душу ее перелей в узкое горло фиала.
Глину ль насытит бальзам или обвеет хрусталь,
С влагой божественной нам больше расстаться не жаль.
Пусть, орошая утес, жаркий песок она пóит,
Розой оставленных слез море потом не отмоет.
Если ж фиалу в кусках жребий укажет лежать,
Будет, блаженствуя, прах розой Лагора дышать.
Сердце мое как фиал, не пощаженный судьбою:
Пусть он недолго дышал, дивная влага, тобою...
Той, перед кем пламенел чистый светильник любви,
Благословляя удел, муки просил я: Живи!
Сердцу любви не дано, — но и меж атомов атом
Будет бессмертно оно нежиным твоим ароматом.

об имени Леконта де Лиль, как мало распространенном в буржуазном мире, но хорошо известном в литературе, где он является *признанным главою плеяды молодых поэтов*.

Итак — вот путь славы Леконта де Лиль. Ему не суждена была популярность Ростана[35], поэта нарядной залы и всех, кто хочет быть публикой большого парижского театра. Тем менее он мог претендовать на «власть над сердцами», которая так нужна была Виктору Гюго. Вокруг стихов великого поэта и, точно, как бы и теперь еще видишь чьи-то восторженные, то вдруг загоревшиеся, то умиленные и влажные глаза. Да, вероятно, и сам Гюго не раз чувствовал их за своим бюваром. Не такова история славы Леконта де Лиль.

Как ни странно, но его славу создавала не духовная близость поэта с читателями, а, наоборот, его «отобщенность» от них, даже более, — его «статуарность». Его славу создавала школа, т. е. окружавшая поэта группа молодых писателей, и ее серьезное, молчаливое благоговение перед «мэтром» импонировало более, чем шумный восторг.

За что люди славят гения? Разве только за то, что он близок и дорог им? Не наоборот ли, иногда из боязни, чтобы кто не подумал, что они пропустили, просмотрели гения?

Я бы не хотел, однако, преувеличивать значение момента бессознательности в славе Леконта де Лиль. Что бы он иногда ни говорил, а все же французский буржуа любит *классиков*, так как именно классики напоминают ему об его исконной связи с Римом.

Так мог ли же он, этот буржуа, не гордиться и тем строжайшим из классиков, который более сорока лет не уставал чеканить на своих медалях мир, далеко перешедший за грани не только римских завоеваний, но и эллинской сказки?

Характеристика эта будет не только не полной, но и односторонней, если к сказанному о поэте мы не прибавим ни слова о *человеке*. Дело не в биографии, конечно, и даже не в «pieux souvenirs» *. Бог с ними. Да и что за интимничанье с героем литературной легенды? А таким ведь только и был Леконт де Лиль для читателей. Нам интереснее узнать, со слов Теодора де Банвиль, что автор «Эринний», не пренебрегая «первой обязанностью поэта, — *был красив*[36]. В контуре его головы было что-то божественное и покоряющее. Поэт был щекаст, и оклад лица выдавал в нем аппетиты вождя, который питается знанием и мыслями, но, живи он во времена Гомера, наверное, не оставил бы другим и своей части жертвенного быка».

Сухой, костистый нос, сильно выступивший вперед, «наподобие меча», две ясно обозначившихся выпуклости на лбу над глазными впадинами, насмешливая складка румяных мясистых губ; немного короткий и слегка раздвоенный подбородок, который так странно сближает кабинетного работника с обитателем монашеской кельи, символизируя, вероятно, общую им объединенность жизни и большую дозу терпения, — и, наконец, роскошная

* святых воспоминаниях (*фр.*).

аполлоновская шевелюра, но только отступившая от высоко обнажившегося лба с его продолжением — таков был портрет, снятый с автора «Эринний» в год их постановки.

И, может быть, уместно не упускать его из вида при нижеследующем разборе трагедии.

II

Леконт де Лиль написал свою трагедию на сюжет распространенного мифа о том, как Орест убил мать за то, что та убила его отца. Когда-то Эсхил за четыре с половиною века до р. Хр. дал этой сказке форму трагедии и значение, которому суждено было *сделаться мировым*.

Кому не бросалось сходство Гамлета с Орестом по основному рисунку их трагедий? Из французов Леконт де Лиль не был первым подражателем Эсхила, но едва ли его трагедия осталась не единственной по художественной независимости трагика.

Леконт де Лиль, конечно, считался с нашей измененной чувствительностью, а также новыми условиями театрального дела, но чопорность, риторика и жеманство, к которым издавна приучились французские зрители классических пьес, мало принимались им в расчет.

Пьеса состоит из двух частей, названных первая — «Клитемнестрой», а вторая — «Орестом». Декорация первой — наружный портик дворца Пелопидов. Массивная архитектура его конических и приземистых колонн без базы сразу же показывает, что мы вышли из пределов условного греко-римского портика старой классической сцены.

Чуть брезжит свет, и сцена вся полна Эринний. Это — богини мщения. Они большие, бледные, худые, в длинных белых платьях, и небрежно распущенные волосы их веют и треплются по лицам и спинам.

Солнце рассеивает странную толпу, а взамен ее приходит откуда-то из глубины сцены хор стариков с посохами. Здесь поэт, отдавший дань археологии, захотел идти уже своим путем. У Эсхила песни и медленные танцы стариков заполняли еще драму, и действие выступало из нее, лишь как выступает узор из экзотической колонны. Новый поэт дал решительное предпочтение слову перед музыкой, лицу — перед хоровым началом и акту — перед антрактом. А его пьеса прерывается лишь затем, чтобы дать зрителям полюбоваться фресками театральных лестниц.

Хор, как только он вступил на сцену, так по традиции делился на два полухория. Но все время затем старики оставались молчаливыми зрителями, и участие их к происходящему вокруг выражалось только мимически.

Впрочем, отчасти за них должны были говорить резонеры Талтибий и Еврибат [13*], которых было тоже два — по числу полухорий.

У Эсхила начало действия еще до вступления хора — принадлежало ночному сторожу на вышке. В словах этого человека слышалась давняя и печальная усталость, которая тут же, впрочем, сменялась радостью от показавшегося вдали огонька.

[13*] Так назывались в «Илиаде» герольды Агамемнона.

Дело в том, что по условию аргосцы должны были, как только будет взята Троя, подать сигнал (в темноте огненный) на ближайший от них пункт, откуда, по заранее намеченному плану, знаки шли дальше, и в самое короткое время Илион сообщал радостную весть в Аргос, столицу Агамемнона.

Не таково начало новой драмы. Ее открывают резонеры, в которых тонкий художник сразу же намечает, однако, и различные типы людей. Один — Талтибий — обладает более живой фантазией и свободной речью, другой — Еврибат — осторожнее и политичнее.

Старики делятся между собой тревожными предчувствиями, сквозь которые просвечивает и их большое недовольство происходящим вокруг. Молитвы о возвращении царя и войска — вот их единственная поддержка.

Сцена прерывается дозорщиком, который возвещает о радостном сигнале. Но стариков трудно уверить, и если более живой Талтибий борется с невольно охватившей его радостью, то Еврибат благоразумно подыскивает объяснение ошибки. Между тем на сцену показывается Клитемнестра со свитой, и, знаком отпуская раба, подтверждает его известие. Лишняя черточка, вы скажете, это отпускание раба, пережиток античной сцены, где актер, игравший дозорщика, должен был успеть переодеться для роли Агамемнона, но художник мудро пользуется и этим пережитком. Да и точно, зачем в таком деле лишние уши, особенно рабские? Мало ли какое сорвется слово. А старики, ведь это — все свои, вельможи.

Первые слова Клитемнестры сдержанны. Но под их торжественной пышностью чувствуется что-то сложное и темное. Царица приглашает стариков радоваться. Ах, право, ну что значит каких-нибудь десять лет ожидания, раз ими покупается такой блистательный успех? И тут же — невольно, конечно, — у царицы пробивается мрачное злорадство. Она сообщает, что победители навлекли на себя гнев богов, осквернив храмы только что сдавшейся Трои. Один стих ее речи кажется даже зловещим.

Ah! la victoire est douce, *et la vengeance aussi!*
‹I, III›

Вы будто должны его понять так:

О! победа [т. е. аргосцев над Троей] сладостна, и месть также [т. е. месть троянцам, так долго державшим их под своими стенами].

А между тем, на самом деле, Клитемнестра этой фразой дает выход собственным чувствам. Это ей будет *сладостна месть* за дочь Ифигению, которую когда-то Агамемнон, обманом призвав в Авлиду, отдал там грекам для искупительной жертвы. Ну, а теперь — пускай победителю остаются его трофеи — он сам, победитель, насытит ее месть. Такой прием *двойных, или двусмысленных* речей был в большом ходу у греческих трагиков. Но Леконт де Лиль перенес его на психологическую почву. И здесь, утратив сходство с оракулом, он стал способствовать большей гибкости языка чувств. Разве не полезно драматургу сделать иногда слова символом

более сложного строения или раздвоенной мысли, сделать их как бы двойными, полновесными, чреватыми?

Талтибий резок. На слова царицы он отвечает прямо. У тебя и надежда молодая, а мы стары. А в словах Еврибата, несмотря на их мягкость, Клитемнестра болезненно воспринимает намек. Даже угрозу, которая на минуту приводит ее в ярость.

Старик говорит «о легком рое радостных видений, озаряющем иногда безмолвие ночи», и кончает так:

> Crains l'aube inévitable, ô Reine, et le réveil*!
>
> ‹*I, III*›

Что хотел сказать этот старик, — но ведь это звучит почти *напоминанием о расплате*.

Царица, впрочем, скоро справилась со своим волнением. Да к тому же женщина сильной воли, она вовсе не закрывает глаз перед опасностью. Напротив, если у стариков и точно зародилось подозрение, пусть они хорошенько и раз навсегда проникнутся ужасом перед тем, что сделал царь в Авлиде. *Они должны оценить, что она теперь*. когда кровь Ифигении отомстила за поруганную Элладу. *соглашается простить царю*. Имя Ифигении придает словам Клитемнестры невольную нежность.

> Cette première fleur éclose sous mes yeux
> Comme un gage adoré de la bonté des Dieux.
> Et que, dans le transport de ma joie infinie,
> Mes lèvres et mon coeur nommaient Iphigénie[14*]!
>
> ‹*I, III*›

Царица уходит. Тут новый поэт должен был отказаться от одного очень существенного ресурса античной трагедии. У Эсхила на сцену являлся герольд Агамемнона, и корифей (запевала хора), не смея еще сказать этому герольду о тех кознях, которые ожидают царя дома, лишь намекал на них.

«Давно лечу я недуг безмолвием, но теперь, когда царь уже близок, впору бы мне умереть». Он заражал печальным настроением и герольда, который в свою очередь знал, что и у Агамемнона не все благополучно, так как боги против него. Но во французской драме ни один из резонеров не видал Трои, — это люди с одним притоком впечатлений, они вращаются в одном плане, и только оттенки личного восприятия отличают предчувствия и молитвы одного от робких предостережений и намеков другого. Извне нет никакого призрака известий, — и действие приостанавливается.

Вот и царь со свитой. За ним пленная Кассандра, дочь Приама, которую Аполлон одарил свойством знать будущее, но не дал ей при этом сча-

---

* О, царица, страшись неизбежного рассвета и пробуждения (*фр.*).

14* Этот цветок, что распустился на моих глазах, как любимый залог милости богов. О, какой бесконечной радостью наполняло мои уста и сердце это имя — Ифигения (*фр.*).

стья помогать людям своим знанием — Кассандре не верят, и в этом источник ее драмы.

После первых приветствий Клитемнестра, которой трудно выдерживать перед царем свой радостно приподнятый тон, дает волю воспоминаниям о ночных страхах, которые мучили ее без Агамемнона.

Но нам и здесь хочется увидеть подкладку ее, казалось бы, плавно и естественно развивающихся мыслей.

Moi, j'entendais gémir le palais effrayant;
Et de l'oeil de l'esprit, *dans l'ombre clairvoyant*,
Je dressais devant moi, majestueuse et lente,
Ta forme blême, ô Roi, ton image sanglante [15*]!
‹*I, V*›

То страшное, что мы должны узнать через несколько быстро уходящих минут, назойливо выделяется и теперь из слов царицы.

На сцену является и еще грозный символ. Впрочем, поэт повторил лишь бессмертную выдумку Эсхила. Клитемнестра велит рабыням раскатать перед царем пурпурные ковры. Царь войдет в дом, где его убьют, *по крови*. Эта-то, некогда пролитая им в Авлиде кровь дочери и приобщит его теперь к предкам как новую жертву.

Агамемнон приветствует Аргос, потом вельмож и, наконец, алтари богов. Это боги ведь и дали царю захватить, наконец, Трою в давно и терпеливо ожидавшие ее сети. Но царь тревожится, окружающие чувствуют это, он говорит о пожаре, еще и теперь, поди, наполняющем Трою. Ведь это горят храмы, наполняя богов злобой. Жене достается лишь последнее слово царя, и притом это — не приветствие; он упрекает ее в безумии.

Pour toi, femme! Ta bouche a parlé sans raison:
J'entrerai simplement dans la haute maison *.
‹*I, V*›

Разве Клитемнестра забыла, что зависть богов скитается около наших удач? Так пристойно ли дразнить ее человеку, который хочет быть благоразумен (sage) и владеть собою. Напрасно настаивает Клитемнестра. Царь непреклонен. «Суровая почва отчизны — вот мой лучший путь: верный и широкий».

О, ему не нужны — ни шумная лесть, ни падающие ниц.

В трагической речи этой и у Эсхила, и у его подражателя слишком много тяжелого пафоса. У француза особенно самые сентенции более похожи на грозовые тучи, чем на те светлые блики мудрого опыта, кото-

---

15* А мне слышалось, как стоны носились по чертогу и пугали его стены, и внутреннее око сквозь ясновидящую сень вздымало предо мной тебя — окровавленного (*фр.*).

* Что до тебя, женщина! Твои уста произнесли бессмыслицу: я просто войду в высокий дом (*фр.*).

рый нашел, наконец, нужное ему слово. Видно, мы слишком далеко отошли от мудрецов VI в. античной эры.

«Посмотри на эту», — указывает царь жене на Кассандру, заключая свои слова:

Les promptes Destinées
Sous les pas triomphants creusent un gouffre noir,
Et qui hausse la tête est déjà près de choir [16*]
‹*I, V*›

И вот Агамемнон входит в чертог с новой молитвой, обращенной на этот раз уже к богам очага. Леконт де Лиль очень сжал сцену Агамемнона по сравнению с Эсхиловой.

Царь у него говорит, например, просто, «что ему нужны дружеские сердца».

Между тем у грека перед нами был здесь человек долгого и горького опыта, — и глубоким, мрачным разочарованием веяло от слов его о познанной дружбе, «этом зеркале, этой тени от тени».

Была в словах эсхиловского царя и горькая «проза жизни», и, может быть, напрасно новый поэт выжег ее всю для своего блестящего изделия. Француз уже не вспоминает и о том, что *завтра он поговорит со стариками в Совете, и, если будет нужно поискать средств* для излечения недугов, они не остановятся, конечно, *ни перед железом, ни перед огнем.*

Слушая это, царица получала лишний повод поспешить с своим замыслом. Перед нею был ведь не ягненок, а тигр, только спрятавший когти.

Агамемнон Эсхила и не так твердо знал, пожалуй, эллинскую мудрость, как французский. Этот последовательнее, он ученее даже; эсхиловский же, в конце концов, давал покорить себя льстивым настроениям жены. Он шел на компромисс. Рабы должны были разуть эсхиловского Агамемнона, прежде чем он решится стать на дорогую ткань.

Что-то страшно-жизненное звучало в согласии эсхиловского героя побаловать подошвы мягкостью тирийских тканей.

Зато царь Леконта де Лиль лучше носит свое гордое имя. Это — эпический, нет, — даже не эпический. Это — герой великолепного пиндаровского эпиникия [37] Но какою речью Клитемнестры, льстивой и до зверства наглой, пришлось за это пренебречь Леконту де Лиль. У Эсхила царица кончала молитвой. Улыбаясь, эта пантера призывала благословение неба на свой зверский прыжок.

Леконт де Лиль сжал и две следующие сцены — с Кассандрой. Суть первой из них, пока Клитемнестра еще не ушла, передана, однако, и в новой трагедии изумительно.

На все обращения Клитемнестры пленная девушка не отвечает ни слова и в конце концов выводит царицу из терпения.

Разница только в том, что у Эсхила Клитемнестра не желала более унижаться, теряя слова, когда ей не отвечают даже знаками, — а у фран-

[16*] Победные шаги всегда готовых Судеб образуют вокруг нас черные провалы. Подыми лицо, высокомерный, и ты уж на краю могилы (*фр.*).

цуза — царице только «некогда», и, чтобы скрыть смущение, она суетит рабыню хозяйственными распоряжениями.

Сдержанная злоба в конце сцены как нельзя лучше идет к новой Клитемнестре. Эта женщина многое сообразила теперь, но слова ее все так же скупы. Тонкий артист слова слишком просвечивает во французских стихах через божественную галлюцинацию Эсхила.

Cette femme en démence a les yeux pleins de haine
D'une bête sauvage et haletante encor.
Va! nous te forgerons un frein d'ivoire et d'or,
Fille des Rois! un frein qui convienne à ta bouche,
Et que tu souilleras d'une écume farouche! [17*].
‹I, VI›

Сцена Кассандры со стариками у француза, разумеется, уже совсем не та, что была в Афинах. Леконт де Лиль должен был сплошь уместить пафос пленницы в плавные александрийские стихи. Разве этим не все сказано? Не заставляло ли его это исключить из роли Кассандры и ее лирический пафос и эти междометия, сквозь которые до сих пор еще нам слышатся крики, и что-то более, чем безумное, что-то божественно звериное?

Как бы то ни было, при помощи Кассандры и в современном театре достигается большой и даже исключительный сценический эффект. Девушка пересказывает старикам осаждающие ее видения. Она как бы воочию видит и слышит все, что должно сейчас произойти во дворце Агамемнона, и если не старики, то слушатели могут заранее таким образом пережить в ее словах всю сцену подлого и зверского убийства.

Там, за сценой, царица моет мужа в ванне и выжидает для рокового удара его минутной беззащитности, когда покрывало спутает царю руки. Все это перемежается у Кассандры видениями прошлого и прерывается повествованиями о собственной судьбе.

Сцена оканчивается ужасом перед сейчас ожидающею и самое Кассандру расправой там, за медной дверью чертога.

Сама по себе Кассандра французской трагедии патетична, но она уже не повторила собою, даже в отдаленной копии, той жутко раздвоенной души, которую стихи Эсхила и до сих пор передают почти осязательно.

Кассандра Эсхила вовсе не бредит; в ней самый трезвый ужас и чисто физическое отвращение перед той, видной одной ей и только ей звучащей картиной, которою бог начинает тревожить разом все ее чувства. Кассандра *видит и ощущает действительное*, но только *раньше*, чем оно осуществится.

А старики, между тем, зная, что перед ними пророчица, ищут в словах ее не прямого, а прикровенного, символического смысла. Отсюда не-

[17*] У этой безумной злые глаза дикого и загнанного звереныша. Погоди, я велю тебе выковать уздечку из золота и слоновой кости. Дочка царей! да, уздечку по твоим губам, и на которой ты оставишь первую пену — с кровью (*фр.*).

доразумение, вносящее в пафос сцены даже крупицу смеха, — горького, но смеха.

Для французской Кассандры нужны совсем другие критерии. Кассандра прекрасна и здесь, только по-иному. Как трогательны, например, воспоминания пленницы. В них звучит что-то чистое, девичье и такое эллинское, даже когда пророчица рассказывает, например, старикам об этих «богах-братьях», о двух реках ее родимого Илиона:

> ... qui, le soir, d'un flot amoureux, qui soupire
> Berciez le rose essaim des vierges au beau rire! [18*]
> ‹*I, VI*›

Но на приглашение стариков убежать Кассандра уже совсем не по-гречески дает такой ответ:

> Je ne puis.
> *Il faut* entrer, *il faut que la chienne adultère*
> Près du Maître dompté me couche contre terre.
> *C'est un suprême bonheur, au seul lâche interdit,*
> *Que de braver la mort* [19*].
> ‹*I, VI*›

Это — рыцарь, а не пророчица, — не скудельный сосуд божества. Это — гордая воля спартанки, а не надменная брезгливость нежной царевны перед отвратительно неизбежным.

Короткая сцена, следующая за уходом Кассандры, делает и для стариков очевидным ужас, который происходит за дверью. Агамемнон зовет на помощь. В сознании своего бессилия старики не спешат, однако, этой помощью. Да и самые крики скоро затихают. Сцена заканчивается характерным возгласом Еврибата.

Для него ужас происшедшего *накликан* давешней пророчицей.

Через минуту Клитемнестра уже снова на сцене. Она хвалится сделанным.

У Эсхила царице хотелось раньше всего *оправдать себя* в том, что она здесь, на глазах у тех же стариков, *льстила царю*. Ее смущало не содеянное, а та хитрость, при помощи которой она усыпила бдительность царя. Ложь так долго питала гнев... Вышло не по-царски, но что же делать. Леконт де Лиль оставил в стороне эту тонкую психологическую черту старой трагедии. Взамен он сгущает краски гнева. В его царице нет и следа растерянности:

> ... et j'ai goûté la joie
> De sentir palpiter et se tordre ma proie
> Dans le riche filet que mes mains ont tissu.

[18*] И как они влюбленной волной лелеяли розовый рой молодых девушек, с их отрадно звучавшим смехом (*фр.*).

[19*] Я не могу. Надо войти. Надо, чтобы эта наглая прелюбодейница уложила меня рядом со владыкой... Нет высшего счастья — и оно закрыто только для труса — как с вызовом глядеть в глаза Смерти (*фр.*).

Qui dira si, jamais, *les Dieux mêmes ont su*
De quelle *haine immense, encore inassouvie*
Je haïssais cet homme, opprobre de ma vie [20*].
‹*I, IX*›

Даже ударяет у Леконта де Лиль царица *три раза*, вместо *двух*, которыми довольствовался Эсхил.

Но слова все же у него сохраняют эсхиловский колорит. Теплая волна крови и здесь и там заливает несказанной росою платье Клитемнестры, и она отраднее ей, чем свежий дождь для высохшей от зноя земли.

Талтибий грозит бесстыдной возмездием, и по этому поводу французский поэт влагает ей в уста патетическую речь.

Как? Они хотят ее наказывать? Ее, которая *казнила* Агамемнона? А где же была их справедливость, когда Агамемнон убивал Ифигению?

Это поистине самая красноречивая страница французской трагедии, и я должен выписать ее хотя бы в цитатах:

Lui, ce père, héritier de pères fatidiques,
On ne l'a point chassé des demeures antiques,
Les pierres du chemin n'ont pas maudit son nom!
Et j'aurai épargné cette tête? Non, non!
Et cet homme, chargé de gloire, les mains pleines
De richesses, heureux, vénérable aux Hellènes,
Vivant outrage aux pleurs amassés dans mes yeux,
Eût coulé jusqu'au bout ses jours victorieux,
Et, sous le large ciel, comme on fait d'un Roi juste,
Tout un peuple eût scellé dans l'or sa cendre auguste?
Non! que nul d'entre vous ne songe à le coucher
Sur la poupre funèbre, au sommet du bûcher!
Point de libations, ni de larmes pieuses!
Qu'on jette ces deux corps aux bêtes furieuses,
Aux aigles que l'odeur conduit des monts lointains,
Aux chiens accoutumés à de moins vils festins!
Que! je le veux ainsi: que rien ne les sépare,
Le dompteur d'Ilios et la femme Barbare,
Elle, la prophétesse, et lui, l'amant royal,
Et que leur sol fangeux soit leur lit nuptial [21*]!
‹*I, IX*›

[20*] Я вкусила радость чувствовать, как трепещет и содрогается моя добыча в роскошной сети, вытканной моими руками. Но кто скажет, знали ли сами боги, какой безмерной и еще неутоленной ненавистью я ненавидела этого человека, позор моего существования (*фр.*).

[21*] А он, этот отец, наследник пророчеством отмеченных предков, — вы не прогнали его из древнего чертога, и камни мостовой не прокляли его имени. И мне, мне оставить эту голову *жить*? Нет! Оставить, чтобы этот человек продолжал жить в славе, в богатстве, счастливый и окруженный почетом, — чтобы он — живое глумление над слезами, которые он же и заставил меня пролить, дал дням своей венчанной жизни плавно протечь до самого устья и чтобы под широким небом, как

Нарастание чувств выдержано у Леконта де Лиль с редкой чуткостью и тактом, а ясность местами прямо-таки слепит.

Но продолжим анализ. Дальше царица приказывает старикам объявить народу, что власть над Аргосом примет сын Тиэста: «я люблю его», — добавляет Клитемнестра.

Конец сцены несколько портит ее у Леконта де Лиль. Злоба царицы к покойному с какой-то не совсем понятной для сердца последовательностью готова перейти у царицы и на Ореста. Естественно ли это? Нет ли тут преобладания интеллекта над страстью?

«Пусть живет и выкупает позор своего рождения от такой ненавистной крови. Я согласна, чтобы он рос, но не на моих глазах, *без отечества* и *без имени*. Довольно с него, что я оставляю его дышать. Изгнание трудно? Да, но неизбежная смерть ведь еще хуже».

Энергия стариков у Эсхила вспыхивает хоть на миг перед Эгистом, которого они бранят. Но во французской пьесе нового царя на сцене нет вовсе. А с другой стороны, оказывается, что Клитемнестра успела за сценой позаботиться не только о жертвах, трапезе и ванне, но и о будущем: ею приняты все меры против возможного восстания, и старики уходят, прикусив язык. Красноречие царицы заканчивает первую часть трагедии почти романтическим эффектом.

J'aime, je règne! et ma fille est vengée!
Maintenant, que la foudre éclate au fond des cieux:
Je l'attends, tête haute et sans baisser les yeux [22*]!

‹*I, X*›

Клитемнестра первой драмы немного однотонна — в ней нет этой очаровательной нервности эсхиловской героини. Но зато она цельнее и может больше дать со временем благодаря широким штрихам рисунка и удалению громоздкой лирики.

Заметьте также одну интересную черту пьесы Леконта де Лиль: Клитемнестра немножко подкупала нас своею материнской страстностью, и нам было как-то легче ждать ее расправы с убийцей Ифигении. Теперь в последней сцене высказанная матерью готовность покончить с Орестом тоже заранее смягчает нам ужас перед дерзанием матереубийцы.

Но, помимо этого, не подчеркивается ли новым поэтом в обоих случаях и какая-то *строгая уравновешенность возмездия*? Не чувствуете ли вы за ней чего-то более жестокого и прямого, чем эти гибкие и так часто лживые греки?

подобает праведным царям, целый народ запечатал бы золотом урну с его пеплом. О нет... Пусть никто из вас и не помыслит даже укладывать его на погребальном пурпуре поверх высокого костра. Никаких возлияний, ни набожных слез! Бросьте эти два трупа диким зверям — приманку для орлов и собак, если и те еще не побрезгают. Я так хочу, и пусть ничто не разлучает их — победителя Трои и варварскую женщину, ее — вещую, его — царственного любовника, и пусть смрадная грязь будет их брачным ложем (*фр.*).

22* Я люблю, я царствую, и я отплатила за дочь. Теперь небо может обрушить на меня свои перуны. Я жду, подняв голову и не опуская глаз (*фр.*).

Эллинская трагедия перешла для француза через Рим.

Пускай французский поэт оживляет источники вдохновения, возвращая его Элладе, — не в его власти изменить закон преемственности.

Вторая драма называлась у Эсхила «Хоэфоры», что-то вроде «жены-усладоносицы» (ср. мироносицы).

Это был хор молодых троянских пленниц, подруг Электры, дочери покойного царя и сестры Ореста. Они держали в руках венки и длинношеие сосуды с растительным маслом, вином и медом, из которых готовилась обыкновенно услада для мертвых, и ею потом кропили их камни и курганы.

Теперь первый план сцены занят печально-обнаженной насыпью над могилой поспешно зарытого Атрида, и хор *усладоносиц*, делясь надвое, обрамляет курган.

За безмолвных говорят и здесь их парастаты — Каллирро́э и Исмена[38].

Скоро насыпь покрывается гирляндами, но только Электра имеет право принести надгробную жертву, дважды обвив для этого виски зеленью. Так приказала женщина с медным сердцем — Клитемнестра. Ее измучило окровавленное лицо убитого: он точно «поселился в ее глазах, и ночами по дворцу раздаются таинственные крики и душу надрывающие рыдания».

Но ужас царицы не исчерпывается мучениями совести и страхом перед зловещей тенью. Гадатели предсказывают, что мщение где-то близко, и затравленная волчица дрожит, предчувствуя засаду.

Хор состоит из людей столь же, если не более еще, пассивных, чем в первой части трагедии. У стариков был хотя совет, у этих только слезы. Но ни то, ни другое не может заменить для тех же жестоких времен орудия в крепких руках. К исходу первой сцены вопли девушек и их мрачные видения как-то сами собою падают. Что-то нежное осеняет их. Это подходит Электра, более чем подруга их рабства, их добрый друг.

Из лиц античной трагедии Леконт де Лиль, может быть, пристальнее всего взглядывался в Электру. И я думаю, что это понятно читателям предыдущей главы. Они знают, как любил Леконт де Лиль эти нежные очертания и девичьи лица, и как часто вера и религиозная мечта выбирала их для своего воплощения: Аиша, Гипатия[39], Северная Артемида.

Между тем еще у Эсхила Электра прежде всего и более всего — набожная девушка.

Вся сила ее оскорбленной — и утратами, и злобой, и грехом, и помыканием, — души уходит в мир религии. Она бы, верно, взяла вуаль монахини, родись она среди христиан. Но тогда Электра могла и в миру украшать и просветлять свою жизнь молитвой и благочестивым обрядом. Такою представил Электру Эсхил — такова ее сущность и в новой пьесе. При появлении на сцену дочь Атрида не знает, кому и о чем она должна молиться. Как бы еще не оскорбилась тень убитого, если она скажет, что пришла от его жены. Троянки входят в ее затруднения, и, по

их совету, царевна лишь мысли об Оресте посвящает свои три молитвы, сопровождаемые каждая возлиянием на могилу.

Первым почтен Гермес, потом демоны Аргоса и, наконец, сам Атрид. Вторая и лучшая из молитв полна поистине чарующей нежности:

Toi, Dieu terrible, et toi qui fais germer les fleurs,
O Déesse! écoutez le cri de mes douleurs;
Faites que l'Atréide, errant dans l'Hadès blême,
Exauce le désir de son enfant qui l'aime [23*]!
‹II, II›

И только в конце явления патетическим нарастанием чувства из уст новой Электры вырывается *мольба о мщении*. Она не шла бы, пожалуй, к загадочной, сосредоточенной героине Эсхила.

Между тем на сцене Орест. У Эсхила здесь следовала глубоко привлекательная для древних сцена «узнавания». Сестра и брат должны были узнать, а главное, — убедить друг друга, что они и точно между собой не чужие. Ведь Орест вырос на чужбине, в Фокиде, куда мать сослала его сразу же после отплытия мужа в Трою. Нас уже не занял бы теперь наивный эффект старой пьесы, и Леконт де Лиль опустил его с полным основанием, хотя все-таки и не без некоторого ущерба для колорита.

Я сказал «колорита». Да, потому что лживость эллинов должна была вызывать в них и недоверие друг к другу. В частности же афиняне, создатели трагического жанра, были вообще большие скептики, сутяги и формалисты.

Орест передает девушкам, что некто, кого он называет Орестом, жив, и вот на это первые слова Электры:

О боги! укройте его от этой страшной четы!

Orestès! Lui! L'espoir unique de sa race!
Il respire? O mes yeux de larmes consumés!
Que je le voie, et meure entre ses bras aimés! [24*]
‹II, III›

Эти слова Электры пленяют естественным и захватывающим чувством. Но гречанка не сказала бы их с таким романтическим эмфазом. На Ореста они действуют, однако, лучше всякого доказательства, и он тут же открывает девушке свое имя. Может быть, Электре было бы и несколько мало уверений пришельца. Но приходится брать, что есть, т. е. «голос сердца и крови», на который ссылается неизвестный. Сцена

23* Ты, Грозный [т. е. Аид — бог мертвых], и ты, посылающая цветы Богиня [Персефона, его пленница и жена], услышьте крик моих скорбей. Сделайте, чтобы Атрид, блуждая в бледном сумраке преисподней, внял желанию сына, который его любит (*фр.*).

24* Орест! Он! Единое упование целого рода. Он дышит? О глаза мои, сожженные плачем. Увидеть его и умереть в его любимом объятье (*фр.*).

имеет, вероятно, средства восполнить этот недочет в более точных свидетельствах того, что Орест есть точно Орест. В тексте же царевичу приходится патетически призывать в свидетели демонов и даже землю с деревьями. Они-то и должны назвать Ореста. Электра не ожидает, впрочем, таких парадоксальных доказательств. Она верит голосу сердца.

Превосходно и совершенно по-эллински звучит обращение Электры к брату·

Tu seras à la fois
Mon père qui n'est plus, ma soeur des Dieux trahie
Et cette mère, hélas, de qui je suis haïe [25*].
‹*II, III*›

Может быть, однако, из уст набожной греческой девушки и в такую минуту хотелось бы услышать вдобавок и имена богов.

Но пора спросить и о том, как же это доставился сюда Орест. Наскоро передав брату о новом тиране над их народом и семьей, Электра хочет узнать, слышал ли Орест о всех событиях последних лет.

В Оресте чувствуется что-то бурное, что-то материнское, как, в свою очередь, Электра, особенно у Эсхила, может быть, более напоминает отца сосредоточенной серьезностью, развившейся на почве раннего и тяжелого опыта и какой-то печальной утомленности также.

В дивном рассказе Орест Леконта де Лиль отвечает на вопросы сестры.

Вначале смутные детские воспоминания: человек с гордым взглядом, спокойный и большой, точно бог, угодливая толпа вокруг него, Ореста, алтарь, старый дом, заря, ночь. Потом — тенью покрытая колесница, в которой его куда-то увозят, дождь, недоедание, побои и, главное, сны, сны без конца, которые питают в нем уверенность в свободном происхождении. Это — из области детства. Затем Орест мужает, он узнает о своем отце, его славе и смерти, и вот он — здесь.

Oh! quel torrent de joie a coulé dans mes veines!
Comme j'ai secoué mon joug, brisé mes chaînes,
Et poussant des clameurs d'ivresse aux cieux profonds
Vers la divine Argos précipité mes bonds [26*]!
‹*II, III*›

Не правда ли, перед нами не столько печальный изгнанник, сколько мощный и точно от долгого сна проснувшийся юноша, который почти весело идет на трудную борьбу за власть и свободу.

Электра в свою очередь говорит брату о ненависти матери, и на минуту самая радость готова малодушно смениться у нее слезами. Да и точ-

---

25* Ты заменишь мне отца, которого нет, сестру, преданную богами, и мать, которая меня ненавидит (*фр.*).

26* О, какой радостный поток пробежал по моим жилам, когда я сбросил иго, разбил цепи и, точно захмелевший, посылая к небу клич, направил мой бег скачками к божественному Аргосу (*фр*).

но. Что получила она в этом человеке? Не новое ли сердце, за которое теперь ей придется трепетать больше, чем за свое собственное?

Но Орест успокаивает сестру. Эти хищники скоро испытают коварную крепость уже расставленного им силка. Решено, что Орест убьет Эгиста. Что же касается до матери, то вопрос о ней решат боги, а он только последует их внушению. Здесь мы видим резкое отступление не только от Эсхила, но и от всех традиций античного мира. Аполлон — вот, кто у древних посылал Ореста мстить за отца. Это была не трагедия бога, конечно, но все же довольно важный эпизод его истории.

Тут же новым Орестом намечается роль и для Электры. Когда явится сюда царица, дочь ее громкими стонами должна оплакивать мертвого Ореста. Одна из женщин, между тем, входит в дом, чтобы выманить Клитемнестру докладом, что какой-то неизвестный прибыл для сообщения ей о кончине сына.

Следует превосходная патетическая сцена, Орест делает возлияния на могилу отца и клянется «не ослабевать в мести».

То особенное уважение, которым древние эллины окружали мертвого, в устах нового Ореста получает не только страстное, но и поистине великолепное обличье:

Et ta cendre héroïque, aux longs bruits de la mer,
Ne dort point sous un tertre immense et noir dans l'air.
Non! comme un boeuf inerte et lié par les cornes
Et qui saigne du mufle en roulant des yeux mornes,
Le Porte-sceptre est mort lâchement égorgé!
Père, console toi: tu vas être vengé [27*]!

‹II, III›

В ответ на патетические уверения, Каллироэ, более робкая из двух наперсниц Электры, молит Ореста оставить *богам их право карать*. Исмена, наоборот, страстно одобряет решение мстителя. Что до сердца Электры, то оно колеблется.

Смутная тревога заставляет дрожать ее колени, и она молит отца, «пусть сам он вдохновит Ореста из своих мрачных глубин».

Клитемнестра выходит из дворца не без осмотрительности. Где она видела эти глаза? Очевидно, во сне. Царица читает в них стыд и ужас, но это лишь назойливый след отраженья ее же собственных глаз. «Приблизься, — роняет она, — и рассказывай!»

С деланной наивностью и осторожным благоразумием низшей расы и скромного жребия Орест говорит ей о случайно доставшемся ему поручении Строфия. Орест умер. Прикажет ли царица доставить ей тело сына?

[27*] И пепел героя не покоится свободно при далеком шуме моря под огромным и черным курганом... Нет! Как беспомощный бык, схваченный за рога, изрыгает кровь, катая потухающие зрачки, так умер Державный, подло зарезанный. Отец! утешься. Ты будешь отомщен (*фр.*).

«Нет, — отрубает Клитемнестра, — пусть оставит на месте и похоронит».

Она напрасно старается остановить вопли Электры, тоже хорошо играющей свою роль. Со сдержанной угрозой по адресу дочери она уводит гостя в дом: он должен сообщить свое известие господину — оно слишком важно. Остающимся же она приказывает молиться тени Атрида, которая больше не дает ей ночью ни минуты отрадного сна.

Но девушки — и Электра, и ее троянские подруги — плачут на кургане не с мольбой о покое царицы, они тоскуют лишь над собственным жребием, который решили столь непонятные и суровые планы богов.

Электра обращается и к тени отца, но только с мольбою о помощи для Ореста. Если она упоминает при этом и о мести, то, разумеется, лишь по отношению к узурпатору.

На сцену выбегает, между тем, раб с известием о том, что Эгиста убили. Он беспорядочно мечется, как бы и сам не зная, кого и о чем просить. Но вот и страшные вопли.

Как не узнать их? Это — безутешная любовница увидела труп друга и испускает далеко звучащее рыдание.

Через минуту царица уже перед нами, не столько взволнованная, как растерянная.

Поэт превосходно передал состояние этой души.

Настоящее, как оно ни страшно, но уплывает для нее куда-то вдаль перед тем, что надвигается. Клитемнестра убежала, закрывши лицо руками. Зачем она сделала это?

И вот, спохватываясь, царица требует помощи — кары, ареста злодея. Но будь она спокойнее, она, пожалуй, не узнала бы и сама теперь своего голоса. До такой степени ослабели в нем властные ноты.

На сцену вбегает Орест. Вид окровавленного ножа в его руке производит панику среди женщин. Сцена быстро пустеет. И они остаются с глазу на глаз — мать и сын.

Злоба душит Ореста. Загораживая царице дверь, он в то же время не дает ей приблизиться к себе. А между тем он уже назвался ее сыном, и царице было бы кстати, кажется, призвать на помощь чары и авторитет матери!

Но Орест кричит ей: «Ни с места! Иначе я убью тебя тут же!»

Вся картина пережитых им по воле матери унижений разом встает перед царевичем.

«Я проклял, — слышим мы его прерывающийся голос, — свет, тень, богов, глухих к моим воплям, *и мне сто лет*, несмотря на то, что я еще молод».

И он простил бы матери и это, он все забыл бы ей. Ведь это только — он, ее сын. Но отец?!

«Ты больше не мать мне, — продолжает Орест, — какой-то пугающий призрак обвиняет и судит тебя. А ты? Твое имя — Хитрость, Измена, Убийство и Прелюбодеяние. Бог делает мне знаки сверху. А из подзем-

ной обители, не сводя глаз, смотрит на меня отец. И он раздражен запоздалостью мщения».

Новый автор включил в эту же сцену черту из эсхиловского «Агамемнона».

И здесь она даже, пожалуй, уместнее. Клитемнестра, в отчаянии хватаясь за соломинку, хочет уверить сына, что через нее действовала Эринния: убивая мужа, она была лишь орудием «не сказанного и не знающего узды демона». Сцена имеет великолепное развитие. Царица доводится в ней до полного смятения: она то униженно молит пощады, то пугает сына лаем «загнанной стаи адских призраков». И наконец замолкает после пароксизма дикой злобы. Последние слова ее: «Будь проклят». Орест наносит ей, однако, роковой удар, а следом и возмездие не заставляет себя ожидать.

Напрасно убийца старается уверить себя, что он был прав и что одобрение встретит его среди граждан. Напрасно старается он также не глядеть на покойную. Сквозь незакрывшиеся веки мать точно внимает теперь его оправданиям, большая и неподвижная. И глаза Ореста сами собою постоянно обращаются к созерцанию ее тела. Напрасно он набрасывает даже на лицо покойной ее пеплос. Гроб отца, и тот как бы отказывается поддержать матереубийцу. Напротив, это именно там, по обе стороны кургана, появляются две Эриннии. Убийца переводит глаза опять на труп: вокруг него стоят уже три Эриннии. Наконец, грозные призраки возникают повсюду. Орест хочет вызвать их на спор, на обвинение, пускай они грозят и проклинают. Нет, молчат и стерегут.

Убийца делает попытку убежать. Не тут-то было. Путь тотчас же заступает Эринния. В другую сторону, — а там уже новая. Таков конец этой великолепной трагедии. Она проведена с редким мастерством.

Но лучше, пожалуй, забыть об Эсхиле, когда смотришь трагедию француза.

Не то, чтобы Леконт де Лиль не вдумался глубже всех нас в замысел древнего трагика. Не то, чтобы можно было и точно поставить теперь на какую-нибудь сцену, кроме школьной разве, эсхиловскую трилогию.

Но многое все же оставляет нас неудовлетворенными в великолепном спектакле французов.

Осталась трагическая *история*. — Но где же трагический *миф*? Неужто затем гениальный трагик собирал восемнадцать тысяч греков под палящие лучи мартовского солнца, чтобы показать им, как дурно и невыгодно для человека быть судьей, а главное, палачом собственной матери? Но ведь это знал всякий мальчишка от своего учителя. Трилогия Эсхила[40] изображала трагедию в семействе Плистенидов вовсе не ради ее патетических эффектов. У него боролись два уклада жизни — старый с его мудростью земли, с властью *матери* и верой в Эринний, и новый, — где религия олимпийцев ставила в центр мира *Зевса-отца*.

Афины пользовались преступлением Ореста для того, чтобы старые Эриннии из грозных и мстящих богинь стали Евменидами, т. е. благо-

желательными. Ареопаг в третьей драме Эсхила оправдал Ореста. Это было, пожалуй, только формальное внешнее оправдание. Но что из этого? Ареопаг хотел совсем другого. Ему нужно было примирить Аполлона с Эринниями на почве процветания города.

Полис — вот высший моральный определитель для Эсхила. А не они ли, эти богини земли, ставшие в Аттике Евменидами, помогли Элладе и одолеть персов, открыв им Лаврионский рудник, как средство для сооружения Саламинского флота? [41]

Да, но я слышу возражение современного читателя, при чем Афины и Саламин, да и сами Евмениды, пожалуй, во вдохновении нового поэта? Разве отсюда родился Гамлет? А что же, пожалуй, Гамлет более сын своего отца, чем своей матери, и, может быть, именно в этом истинное зерно его трагедии. Я согласен с читателем. Миф надо теперь понимать иначе. Но факт налицо: Леконт де Лиль *не дал* нам *нового* понимания мифа.

Для трагедии, хотя б и современной, мало в качестве ее пружин свободного действия страстей и чтоб тайна жизни сводилась ею к сложности душевного механизма. В ней должен быть или императив, или нравственный вопрос. Их не было у нашего экзотиста и скептика. Всю жизнь посвятил он исканию Истины. Но что Истина трагику, когда он ищет Правды?

СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ

ИЗ ЦИКЛА «AUTOPSIA»

Под снегом

На поля и дороги, легко и неслышно кружася, падают снежные хлопья. Резвятся белые плясуны в небесном просторе и, усталые, неподвижные, целыми тысячами отдыхают на земле, а там заснут на крышах, на дорогах, на столбах и деревьях.

Кругом — тишина в глубоком забытьи, и ко всему равнодушный мир безмолвен. Но в этом безбрежном покое сердце обернулось к прошлому и думает об усыпленной любви.

Тучи

Я стражду. Там, далеко, сонные тучи ползут с безмолвной равнины. На черных крыльях гордо прорезая туман, каркая, пролетают вороны.

Печальные остовы деревьев с мольбой подставили свои нагие ветви

под жестокие укусы ветра. Как мне холодно. Я одна. Под нависшим серым небом носятся стоны угасшего и говорят мне: Приди. Долина одета туманом, приди, скорбная, приди, разлюбленная.

Здравствуй, нищета

Кто это стучится в мою дверь?

Здравствуй, нищета, ты не страшна мне.

Войди и повей холодом смерти.

Я приму тебя, суровая и спокойная.

Беззубое привидение с руками скелета, посмотри — я смеюсь тебе в лицо.

Тебе и этого мало! Что ж, подойди, подойди, проклятое видение, отними от меня надежду, когтистой лапой захвати мое сердце и простри крыло над скорбным ложем моей матери, которая умирает.

Ты беснуешься. Напрасно.

Молодость моя, жизнь моя, ты не увидишь моей погибели в роковой борьбе. Над грудой обломков, над всеми муками жизни горят и блещут мои двадцать лет.

Тебе не отнять у меня божественной силы, что сжигает мне сердце, тебе не остановить бешеного полета, который влечет меня. Твое жало бессильно.

Я иду своей дорогой, о черная богиня.

Посмотри там, в мире, сколько там солнца, сколько роз, слышишь ли в радостном небе веселые трели ласточки, что за блеск верований и идеалов, что за трепет крыльев.

Старая бескровная мегера, что ты там прячешь в своем черном чепце? В моих жилах течет кровь, черная и гордая мужицкая кровь. Попираю страх и слезы, и гнев и стремлюсь в грядущее.

Я ищу вдохновенного труда, который все подчиняет своей благородной власти, я ищу вечно юного искусства, лазурного смеха, воздуха, напоенного цветами, я хочу звезд, поцелуев и блеска. Ты же проходи мимо, черная колдунья, проходи, как роковая тень отходит от солнца.

Все воскресает, все надеется, в чаще улыбаются фиалки, и я смело выскользну из твоих сетей и пою гимн жизни.

Песня заступа

Я грубая шпага и рассекаю грудь земли. Я сила и невежество, во мне скрежет голода и блеск солнца. Я нищета и надежда. Мне знаком и раскаленный бич жгучего полдня и грохот урагана в долине, и тучи, мечущие молнии. Я знаю дикие и вольные ароматы, которые, торжествуя, разливает по земле май с его душистыми цветами, бабочками и поцелуями. От труда ежечасного, ежеминутного я становлюсь острее и блестящее, и я иду решительная, страшно сильная и постоянная, иду, прорезывая твердую землю.

Я вхожу в низкие покосившиеся лачужки, в грубо сколоченную сыроварню, куда пробирается сквозь дверные щели резкий зимний ветер, туда, где у стонущего пламени очага приютилась малодушная лень и где дрожит голодная старуха с худым и желтым лицом. Я вхожу туда и все это вижу. И вот, брошенная в угол в глубокую и страшную ночь, которая налегла на сырую равнину и на дымную комнату, пока ржавая лихорадка треплет разбитые женские тела и слышно только, как храпят мужики, я не сплю, и дуновение желания воспламеняет меня. Я грежу о новой заре, когда, как сельское победное знамя на солнце, что золотит воздух, в ясном блеске колеблясь над вдохновенной толпой, я восстану над плодородной землей, сияя жизнью и мощью.

На железе не будет крови, знамена будут белы. Под молодецкими ударами, раздавленная, умрет змея ненависти, и из земли, насыщенной любовью, благоухающей розами, очищенной юным пылом, до самой небесной лазури будет доноситься шум грубых человеческих голосов, не то гимн, не то вопль.

Мира.. труда. хлеба.

Побежденные

Сколько их — сотня, тысяча, миллионы.

Их без числа и счета.

Сдержанный гул несется издалека из их тесных рядов.

Они идут среди сурового ветра ровным и медленным шагом, с голой головой, в грубых одеждах, с воспаленными взглядами. Они ищут меня.

Они меня настигли все, и вот толпа серых фигур, масса изможденных лиц колеблющейся волной окружила меня, сдавила, скрыла, замкнула. Я слышу хриплое дыхание, долгий плач звучит в тумане, проклятия, вздохи.

Мы собрались из домов без огня, с беспокойных постелей, где осиленное тело сначала должно скорчиться, потом подается и, наконец, сляжет. Мы пришли из рвов и из тайников и бросаем на землю чудовищную тень скорби и опасностей.

Мы искали ее идеальной веры. И она предала нас. Мы искали любви, которая надеется и верит, и она предала нас. Мы искали труда, который бодрит, возрождает, и он отверг нас.

Где же надежда? Где сила?

О пощади, пощади нас. Мы побеждены. Над нами и вокруг нас в сильном золотом свете солнечных лучей ярко разносится веселый и громкий гимн лобзаний и труда.

Железной змеей с шумом влетает поезд под горные своды. Промышленность военной трубой зовет умы и руки на жатву.

Тысячи уст горят влюбленным желаньем.

Тысячи жизней отважно бросаются в это пылающее жерло.

А нас не нужно. Кто бросил нас на эту землю, злую мачеху?

Кто не дает нам свободно дышать? Кто гнетет и давит нас? Чья ненависть тяготеет над нами? И чья неизвестная рука нас оттолкнула? Почему слепая судьба кричит нам: напрасно.

О милосердие, милосердие к побежденным.

Свет

В дремлющем воздухе рассыпались целые снопы лучей. Цветя и сверкая, ярче блещет мягкая свежесть молодой зелени, и розовые жемчужины покатились по земле и по небу.

О свет, все побеждающий, жгучий, сбросивший покрывало свет.

Это радужные перлы скачут в чистой влаге. Это брак белых мотыльков с розами. Это языческая жизнь изливается сладкой струей из цветочных лобзаний.

Мир ждет, призывая любовь.

Я чувствую, как у меня в сердце бьется волна надежды. Я чувствую страстную радость, что живу. И, точно стая ласточек, взвились в вольный простор неба мои веселые грезы, все в ярких лучах света.

Гений и солнце, с вами я чувствую себя Крезом.

Дочь народа

Шпульки вертятся, нитка сучится, я пою, мне 18 лет, у меня есть красивые глаза, ткацкий станок и любовь. Я ношу холщевое платье и не знаю, что такое слезы.

Когда я развяжу и распущу мою русую косу, где играет солнечный луч, у того, кто на меня смотрит, загорается искра в глазах, и в груди он чувствует электрический удар.

Но я спокойно прохожу мимо и смеюсь в лицо речистому любезнику. Для своего друга я храню все поцелуи и продала бы весь мир за его улыбку.

О, я люблю его — он владыка над кузней, царь молота. Он такой высокий, могучий, плечистый, такой прекрасный. Рядом с ним я кажусь малюткой.

Когда он перед очагом бьет раскаленное железо и горячий уголь бросает тень на его лицо, когда жилы натянуты на его открытой шее, о, как я горжусь им тогда, как рада для него забыть все на свете.

Он мой демон и мой бог и мне одной он скажет: люблю.

И когда я жду его в своей каморке и условный час уже пробил, судорога перехватывает мне горло и точно кто колет в сердце. Но на лестнице раздаются шаги.

Дверь в сенях настежь.

Пусть рука у меня дрожит и губы белые, на ногах будто выросли крылья.

Черный от пыли и сияющий любовью, разбитый и улыбающийся, вот привлекает он меня в свои гордые объятия, и я слышу, как его сердце стучит на моем.

Не тревожь меня

Если иногда, поглощенная думой, я не внимаю твоим любовным речам, если мои глаза горят, а по лицу и губам разливается непривычная бледность, если я все забываю и, склонив темнорусую голову, вся отдаюсь своим мыслям, не трогай меня: передо мной в эти минуты открывается огромный божественный мир. Разорванные тучи окружили солнце, нагое и смеющееся. Небо держит в могучих объятьях землю всю в миртах и фиалках.

И отовсюду, со скошенного луга и с волнующихся безбрежных полей, с листвы дубов и кипарисов, из оазиса и из пустыни, из бесконечных лесов, где воет, бешено ревет сердитый ветер с трепетом чувственной любви, что живит все созданное, я чувствую, как отовсюду несется вместе с беспокойным полетом рассеявшихся в воздухе птиц широкое, свежее, торжествующее дыхание, веет силой и здоровьем.

Все зацветает розами, надеждой, чистой, верующей думой, торжествующим трудом, благородным одушевлением, талантом, подвигом.

Не пьет больше крови скорбная земля.

Война, эта свирепая и непокорная колдунья, не наводит больше ружей и не разражаются больше пушки яростными выстрелами, а на боевом поле не слышно больше военных песен.

Весь мир одно отечество, и всех оживляет один священный энтузиазм, и песня торжественной и кроткой любви летит с одного берега на другой.

Паровик дымит, плуг разрывает плодородную грудь земли, ревут и стучат машины, пылают очаги, и над этим диким львиным ревом земли, в брожении Свобода распустила свои белые крылья, и гул их гордо разносится по ветру.

ВАРИАНТЫ

ПОРТРЕТ

С. 15. *После*: рабски подражал природе: а потому, что он не овладел предметом своей работы, что, напротив, этот предмет победил его своей эстетической неразрешимостью (л. 13).
С. 17. В автографе часть III *начинается*: «Позвольте, — скажет мне читатель, — я уже и ранее заприметил у вас страсть к аналогиям и метафорам. Но здесь вы увлеклись непростительно» (л. 25).
С. 17. *После*: . создания поистине просветленные... в автографе: . маяки нашей словесности, если вы уж так любите описат‹ельные› выраж‹ения›... (л. 26).
С. 17. *После*: оживляющим душу сюжетом: Да и Громобой-то уже менее всего, во всяком случае, напоминает Городничего, даже в моменты самого сильного лирического воодушевления. Итак, сближение ваше натянуто, господин критик и иллюстратор.

Да, читатель, если рассуждать, как вы сейчас рассуждаете, то, пожалуй, что оно натянуто.

Извольте, так и быть — попробую изъясниться удовлетворительно, и раз мои метафоры кажутся вам затемняющими дело, сколь ни трудно мне говорить языком неукрашенным, — я постараюсь разъяснить вам свою мысль подбором самых простых вокабул (лл. 27—28).
С. 18. *После*: своих страшных глаз где-нибудь: ...в Италии, напр‹имер›, в том знаменитом коридоре, который соединяет две флорентийские картинные галереи и сплошь увешан старыми портретами. Вообще, едва ли какая-нибудь школа живописи дала миру столько страшных портретов с преследующими глазами, как Тосканская. Но я почти ничего не говорил еще о самой повести (л. 35).

УМИРАЮЩИЙ ТУРГЕНЕВ

С. 40. *После*: жизни, которая была: которую поэтому нельзя не противопоставлять настоящему, но лишь как картину, как призрак (ед. хр. 127, л. 36).
С. 41. *Вместо*: Это было в 1881 г.: Это было в начале 80-х годов. Знал ли Тургенев о подлинной Кларе Милич или, наоборот, его Клара Милич побудила отравиться девушку, случайно на нее похожую, — мне это теперь все равно — Клара Милич была — это несомненно (л. 41).

ВЛАСТЬ ТЬМЫ

С. 64. *Вместо*: Так и кажется, что существует на свете не Патетическая симфония Чайковского: Во Власти тьмы не только нет музыки. Но, читая эту драму, как-то даже невольно стыдишься того, что на свете существует музыка и самое существование Патетической симфонии Чайковского неразрывно соединяешь с представлением о напудренных дамах в перчатках по локоть, которые слушают ее из-за мраморных колонн Екатерининской залы (ед. хр. 125, л. 4).
С. 65. *После*: *сама* действительность: а не те ее восприятия, которые мы или пьем в созданном ею же бреду, или поглощаем в микстуре разжиженными бесцветной водянистостью ежедневного и чужого (ед. хр. 125, л. 6).
С. 65. *После*: нельзя бы было представить себе ацтеков или чертей иначе: Вот мать, которая любит своего сына, вероятно, не меньше, чем любила Корнелия своих Гракхов, любовь ее даже, вероятно, сильнее, так как между ней и ее детищем не стоит императив Рима. Но посмотрите без принципа, который можно назвать cum grano salis* религиозным, без толстовского принципа, во что обращается это чувство — каким становится оно не ужасом, какой мерзостью. Вы скажете — тут сгущены краски. Но разве же вы не чувствуете, что все это одна правда; только действительность, кажется, страшнее, потому что она продумана, она пережита за нас гениальным умом. В жизни мы глотаем вещи и гораздо более пикантные иногда, но там они разжижены блеклой водянистостью ежедневного — мысль дает их ядовитый сок, но в поэтическом вине, с играющей пеной (На этих словах запись обрывается; ед. хран. 125, лл. 17—19). <...>

Матрена хочет сыну лучшего, что может пожелать нищая и темная мать — денег... Для этого приходится доставать <1 нрзб.> порошков. Она жалеет своего детища и, зная, какой он жалостливый, сколько возможно старается его не запутывать. Когда запутаться ему все-таки пришлось, Матрена с чисто материнской нежностью освобождает его от самой тяжелой части работы — зарывает убитого ребенка, и с женской чуткостью понимая, чтó может сделать вино в смысле прививки нравственного безразличия, советует своему Микишке выпить стаканчик-другой. Вы скажете, что когда Матрена устраивает судьбу сына, она заботится и о себе. Может быть, но все же я не знаю, чем она эгоистичнее всех других матерей. Неужто же в самом деле такая радость отравлять больных <2 нрзб.>, зарывать на погребице детей, лгать и выворачиваться, провидя за все эти удовольствия каторжные работы, что Матрена не может этим купить нашей уверенности в бескорыстии своего чувства к сыну. Но Матрена не знает бога — за это она губит других и прежде всего тех, кого любит, и сама, вероятно, задаром пропадает.

Ее муж, тот — знает бога, но чего же он этим достиг? Т. е. не для себя, п<отому> ч<то> нет такого бога, который бы говорил человеку <:> люби

* Здесь: не без доли иронии (*лат.*).

себя, всяк говорит на своем языке — «люби меня», — так не для себя, а для Никиты. Зачем же этот бог? Кто губит Никиту? Разве мать? Будто бы мать? Ой, не отец ли? Нет, он знает, что Никита лжет, что он так бахорит, как глупый щеголь и бахвал. Зачем же он дает злому твориться, Марине оставаться с худой славой, Микишке пропадать по-напрасному. Чему он выучил своего Микишку? Он непротивленец. Он толстовской секты. Легче живется что ли таким? В чем их сила? Да, поди ж ты, да разве это не сила — что называет любезной работишкой? А ночью-то, по морозу уходит старик, из теплой избы уходит, чтобы скверности не видеть — разве это не зерно, падающее в душу, положим, еще незрячую, но уже чующую солнце? Да, все это так, но неужто же точно соль земли в этих чистильщиках выгребных ям? Кому-нибудь надо чистить ямы — это они, кому-нибудь надо получать удары от людей, которые не знают рукам лучшего употребления, — это они, кому-нибудь надо повторять людям, что бог есть, что бога забыли — это они. Но вносят ли они сами-то в <1 нрзб.> какое-нибудь творческое начало, какую-нибудь новизну в окружающую жизнь — нет, Акиму подозрительно всякое улучшение даже в наиболее знакомой ему области. Бог Акима единообразен, но вечен: в такой-то день он восходит во столько-то часов, заходит во столько-то. Бог Акима — это демон Сократа, но возведенный на не подобающее ему место. Он останавливает Акима напоминанием его устами о правде и совести — но не надо забывать, что не демон Сократа согревает нам душу через 23 столетия, а его жажда искать истину путем сомнения и самопроверки. Бог Акима не рассуждает, он живет даже не мифами, а пошлостью поговорок. Аким закреплен в своем непротивлении, даже не силой убеждения, что уму не надо давать развиваться борьбой и искусством, как пожар лучше ограничивать, чем тушить.

В своей книге об искусстве Толстой посвящает несколько слов греческим трагикам, но слова эти по своей определенности похожи на формулу приговора, установленную для присяжных заседателей. Так некогда толпа заговорщиков и матросов осудила «одним черепком» десять стратегов. Приговоры Толстого коренятся очень глубоко. Особенность же их та, что этот писатель не боится ни слов, ни самого себя, и что в суждениях своих он всегда субъективен.

...Пусть гордыня и дерзание символизированы у Толстого в погибшем, в конечном человеке, даже, м<ожет> б<ыть>, в осужденном человеке, но что бы сделал непротивленец, где бы остался в мире след от его правды — без этой гордыни, подсказанной беспутным пьяницей. Вспомните еще, что этот пьяница Митрич предлагал свой крестик окрестить ребенка, которого сговорились прикончить, — он это знал. Митрич, наверное, не <1 нрзб.> и черта боится, и бога стыдится.

Через гордыню Митрича я не вижу ересиарха, я не вижу и реалиста-художника, я вижу одно глубокое отчаяние. Вот она — чернота провала, вот оно, гордо отвергнутое, чудо мироздания, вот он выдуманный Христос. Зачем он молчит, этот Христос. Господи, я хочу верить, помоги моему неверию (ед. хр. 125, лл. 23—32).

На листе 35 в автографе 3, 5 строки машинописи с правкой Анненского: Вот оно, гордо отвергнутое, чудо благодати. Вот он выдуманный Христос. Отвергнутое. выдуманный. легко все это говорить. Да где же взять-то настоящих, когда их нет.
С. 65. *После*: который мы называем искусством: Я сказал, «насколько трагедия может быть чужда музыке».

Когда я перебираю в памяти написанное Толстым, то мне кажется, что для «Власти тьмы» незачем делать и исключения. Может быть, ни один из русских писателей не сказал о музыке столько умного и тонкого, как Лев Толстой в «Люцерне» и в «Войне и мире», и в «Крейцеровой сонате»... Тургенев оставил нам «Клару Милич», даже Достоевский написал свои «Белые ночи»... и один Толстой писал нам лишь о том, чтó он победил, чтó он подчинил своему этическому принципу, — и я сомневаюсь, чтобы можно было найти в его поэзии страницы, где бы музыка владела им. Еще юношей в «Люцерне» (1857) — он испытывал от музыки не смутную грезу, а лишь подъем духа, в котором под ее влиянием обострялись нравственные вопросы и где чувство бесконечного отливалось в императив Всесовершенного Существа.

Во «Власти тьмы» нет музыки. Даже яркий месяц четвертого действия, свидетель преступления, — это не музыкальный, а скорей моральный мотив. Марина нужна не для драмы, а для параболы: с нее начинается и ею кончается трагедия-притча (ед. хр. 125, лл. 9—11).
С. 68. *После*: а ученики его ловили рыбу неводом: Ты, братец, лучше вот что — вот сосновый стол, надевай чистую рубаху и садись-ка да читай мой химический препарат, а прочитав, займись применением этого препарата к Ивану, укравшему у Сидора корову, и к Марье, оттаскавшей за косы Феклу.

Есть книга Евангелье — хорошая книга. И Семенова сочинения — тоже хорошие. И Мопассана — тоже недурные. Эсхил — вот это уже много хуже, а «Анна Каренина» прямо-таки вредная книга. Нет ли в толстовщине, которой бы, может быть, и не хотел сам Толстой, но которая растет вокруг *его идеи*, как некогда церковь росла вокруг Христа, чего-то неизбежного. Можно ли точно, живя в атмосфере чуда, слабому как тень, проходящему в мире существу отказаться от Великого Утешителя, от выросшего в целый мир, в необходимую для нас форму сознания — представления о другой жизни (ед. хр. 124, лл. 33—34).

ДРАМА НАСТРОЕНИЯ

С. 82. *После*: еще кадетом: Я не могу желать японцам победы, т. к. возможность быть убитыми с победой японцев распространяется на большее число этих самых коротко стриженных голов и жизнь говорит мне только это (лл. 5—6).
С. 83. *После*: на воздушном шаре полечу, что ли? — зачеркнуто: Господа, я не намекаю, я никого не обвиняю, о сохрани боже, нет. Разве не все мы

одинаково скучные литературные отражения, и разве это наша вина, что единственное — светлое, смелое, свободное и живое давала нам покуда одна книга? От нас это, что ли, что в жизни руки наши так возмутительно связаны, что нам приходится бунтовать, когда мы хотим высказать то, чем переполнена наша душа, и, главное, то, что говорят сами же люди, которые нас вяжут... (лл. 6—7).

БАЛЬМОНТ-ЛИРИК

С. 109. *После*: Факелы тлея чадят: Я не знаю, как люди с <1 нрзб.>, но у меня это стихотворение возбуждает впечатление *нисхождения*. Я чувствую ступени. Итак, экстаз дал то же, что полемика. Цельность — только химера, смерть, хотя жизнь и может быть оправдана вечным дроблением этой риторической цельности. Не призрачна ли цельность в самой природе, куда мы вносим ее только требовательной мечтой? Самое творчество, может ли оно пойти далее разорванной слитности? И что же из всего этого, если в идеале один абсурд имеет безусловную ценность (л. 69).

С. 122. *Перед* французской цитатой зачеркнуто: Мне будет очень грустно, если мой реферат получит в глазах слушателей не только парадоксальный характер — этот упрек я приму с удовольствием — п<отому> ч<то> писал реферат для словесного обмена, а не диссертацию, — но если его сочтут полемическим или еще того хуже панегирическим. Не желая никого ни обличать, ни восхвалять, я не претендовал не только <2 нрзб.>, но даже исчерпывающее объяснение (л. 121).

БЕЛЫЙ ЭКСТАЗ

С. 143. *После* цитаты: Я не мог не сожалеть: Я говорю здесь не о Тургеневе и не намерен разбирать его слов. Мне приятно только, что он не понял своей героини, значит, есть надежда, что он ее не выдумал, а она точно *была* и водила по кабакам эпилептика в веригах. Вот что мне приятно (ед. хр. 150, л. 12).

С. 144. *После* цитаты: «Душ мертвых нет... А христианству ее не хватало главного — любви к богу. Рабыне юродивого и нечем было любить. Она от природы только изумляется и хочет только видеть. Экстаз, если он и придет, наконец, увенчать ее вольную муку, будет холодный и ослепительно белый. Главное и самое страшное в существовании Софи была его *бесцельность*, так как идея спасения не доступна тем, кто не знает вкуса в счастье. Искупительная сила страдания ничего не скажет ребенку, еще не познавшему сладости греха (ед. хр. 150, лл. 15—16).

С. 144. *После* цитаты: Я не осуждал ее...: те девушки, которые пришли потом, точно, искали правды, и они думали, что нашли ее, и служили ей беззаветно. Но разве точно подобная же *Правда* была перед глазами тургеневской героини? Нет! Правда тех живет только там, где есть другие

люди, и живет тем, что осуществляет их *право* на счастье, потому-то она и *правда*» (ед. хр. 150, л. 17).

Ед. хр. 151 содержит разрозненные листы, представляющие собой наброски к статье. Наиболее существенные из них: «Поэзия в жизни. Поэзия идет вразрез общему течению жизни, заставляя нас видеть вокруг себя то, чего там нет и никогда не было. Именно в этом смысле тургеневская «Странная история» говорит о жизни, осуществляющей поэзию.

В ней в сущности нет страдания, и вся она просветлена мыслью, т. е. безумием в обличье мысли. В ней нет мечты, точнее, она преображает в мечту...» (фраза обрывается, л. 3)

«Но самое страшное в ее существовании то, что у нее нет цели. Спасения ей вовсе не надо. Софи не испытала любви и не знает вкуса в счастье. Самые души, которые она может видеть, тоже не знали и не познают никогда наслаждения, кроме сознания своей нетленности и чистоты» (л. 14).

ИУДА, НОВЫЙ СИМВОЛ

С. 147. *После* первого абзаца: Испытывая тайну души, русский писатель не может уже более не чувствовать над собою обаяния карамазовщины, как нельзя в тихую месячную ночь уйти в поле от желтого лунного лика и не мять на траве ее трепетных теней.

Этот бедный Иуда говорит колоритным языком персонажей Юшкевича, его тоска и стихийность не станут от этого менее стихийно-нашими. И если за Иудой во что бы то ни стало надо считать века, то они, наверное, не были веками блестящего предания и великой книги, а ушли целиком лишь на то, что жалобно стонущий ветер гонял это одинокое перекати-поле по безотрадным степям. Иуда искал, он всю жизнь искал... Иисуса, и это опять-таки было *нашим исканием*... Я, разумеется, говорю только о концепции Леонида Андреева. Иуда жил во сне, а наяву он любил лишь мучительно-неясную и непрестанно забываемую им мечту. И разве же это Иуда создал жизнь и останавливал время? Какая детская фантазия! Не приписывайте ее, пожалуйста, Леониду Андрееву. Напротив, это жизнь играла Иудой, пока, вдоволь натешившись над Иудиной мукой, не бросила его, наконец, к дохлым кошкам. А в награду за это, т. е. и за надрыв дерзания, и за всю жуткую сумятицу страстей, все та же жизнь, наша и ничья больше, уделила Иуде накануне его вечного бесславия каких-нибудь полчаса сумасшедшего, да и то отравленного ликования (ед. хр. 147, лл. 1—4).

С. 147. *После*: и прощать в других Достоевский: Я не хотел бы смущать художественную ценность андреевского Иуды — в котором я берегу возможность нового откровения — параллелями из Достоевского. Но, может быть, для художника будет еще обиднее, если по поводу его искусства я примусь рассуждать о тысяче предметов, которые, в сущности, только мешали ему творить, или, наоборот, ограничу свое восхищение экзотическим

налетом на его творении да пресловутой эпичностью колорита. Мой чуткий читатель, пожалуй, даже лучше оценит экзотизм Андреева без моих слов (ед. хр. 147, лл. 5—6). <. . .>

Что же касается до эпического колорита вроде «и доходил даже до одного моря и до другого моря, которое еще дальше», то я готов бы был, пожалуй, поговорить о нем, если бы автор столь часто не забывал о нем и сам, то и дело сменяя беспомощные формулы старого повествования на ювелирную работу новейшей марки — то в виде стройных и красиво расчлененных фраз, носительниц долгого сомнения, то в виде трепетных вспышек, внезапно осенившей поэта мысли.

Обе личины — хищная и оскорбленная — у Андреева разом и уродливо вылепились на его герое в виде какой-то сатанинской печати (ед. хр. 147, лл. 7—8).

С. 148. *После*: в его полную слепоту: Трудно изобразить душу, именно душу фатального предателя скульптурнее и осязательнее. У Достоевского, конечно, нет ничего подобного. Но Федор Павлович Карамазов менее уродлив, пожалуй еще тошнотнее Иуды, особенно, если вспомнить рядом с ним обе его причуды: и Елизавету Смердящую и Грушеньку.

Достоевский не писал уродов, зато он пугал нас масочной и отвратительной красивостью Свидригайлова и Ставрогина (ед. хр. 147, лл. 9—10).

С. 149. *После*: Его рано отравили другие сны: Его тешит мысль, как бы это стать по ту сторону... чего бишь? добра и зла? Или, может быть, только страха и жалости? Он не хочет судить, более того, он хочет не судить (ед. хр. 147, лл. 15—16).

С. 151. В автографе третья часть статьи называется «Бессознательное в Л. Андрееве». Она начинается словами: Мне хочется сделать еще одну дерзость: заглянуть в творчество автора Иуды на той глубине, где он, может быть, не хотел бы даже себя и узнавать. Но для этого вам придется усвоить себе разницу между *двумя приемами* так называемого реального творчества, т. е. того, которое не может жить без прилива непосредственных впечатлений (ед. хр. 147, л. 28).

ЧТО ТАКОЕ ПОЭЗИЯ?

С. 207. *После*: Я не пишу панегирика поэзии ей недостает многого: В ней нет гения, нет духа и творческого начала (ед. хр. 169, л. 17).

ЭСТЕТИКА «МЕРТВЫХ ДУШ» И ЕЕ НАСЛЕДЬЕ

Основные разночтения: ед. хр. 161. Приводятся без ссылок на канонический текст статьи, так как в черновом (раннем) варианте есть лишь фразы, близкие к нему по смыслу, но выраженные совершенно иначе.

Я думаю даже, что покаяние за «М<ертвые> д<уши>» должно было созревать долго, по мере того как постепенно разрушалась плоть Гоголя нечеловеческой работой мысли, создавшей эти столь теперь живые и отрадные для нас примиренности «Мертвых душ» (л. 8).

А помните плюшкинский сад? Разве нет страшной безусловностью своею аналогии между Плюшкиным и тем белым колоссальным стволом березы, лишенной верхушки, обломленной бурею и грозою, который в саду Плюшкина поднимался из зеленой гущи и круглился в воздухе, как сверкающая колонна — и разве этот колосс в своем одиночестве и гордыне не тот же Плюшкин с его заплатами, ненужностью и табаком на подбородке? В самом деле, разве не один и тот же процесс ни на минуту не останавливающейся жизни, не процесс физического заплывания осиротил обоих? и березу и Плюшкина. И когда сквозь этого бережливого хозяина в поношенном, но опрятном сюртуке вдруг выступила вся эта чаща, вся эта глушь человека с ее чапыжником и паутиной — неужто не должен пугать вас Плюшкинством заглохший сад и разве может, с другой стороны, не радовать вас ставший наконец собою, ставший природой сквозь грубо ощутимую правильность искусства <1 нрзб.> — чадный Плюшкин? (лл. 9—10).

Достоевский внес в реализм Гоголя обнаженность совести и высокий идеал человека как богоподобия (л. 28).

Великой загадкой стоят перед нами «М<ертвые> д<уши>» с их исключительной, почти болезненной выпуклостью, грубой вещественностью людей, а главное, с их глубоким нравственным безразличием (л. 49).

Вглядитесь, вдумайтесь в «М<ертвые> д<уши>» — ибо они в сущности только и есть гоголевский синтез — и вы увидите нечто в самом деле страшное.

Красота людей, созданная Гоголем в этом творении, зло смеется над человеком (л. 50).

Но что за ужас явился результатом того, что Гоголь хотел сделать Плюшкина художественно прекрасным, что он показал в нем только человеческую часть природы, а не человека.

Не вещи стали только людьми у Гоголя, но вот что ужасно, в людях он в конце концов под влиянием своей страсти к наблюдательности стал отображать только то, что в них можно видеть, от них слышать... (лл. 52—53).

ПИСЬМА

А. Ф. КОНИ

Глубокоуважаемый Анатолий Федорович!

С живейшим интересом прочел я первую статью Вашу о Д. А. Ровинском[1], которую Вы так любезно прислали Вашему искреннему почитателю.

Еще один венок на могилу, и еще один яркий урок живущим!

Характеристику, Вами написанную, я бы назвал «идеологическою» — личность Ровинского не господствует безраздельно на страницах Вашего очерка, она не рассматривается в увеличительное стекло не ‹1 нрзб.›, не поднимается искусственно. Ровинский для Вас дорог как носитель и проводник известной «системы идей». А между тем мимоходом бросается свет и на очень любопытные явления общего характера: как, например, уживается в личности кабинетный труд с так называемой практической деятельностью? Мне кажется даже, что для меня теперь выясняется и любовь Ровинского к карикатуре и некоторая «жестокость» его таланта, и предпочтение, которое он отдавал портрету перед другими формами живописи, гравюре перед другими способами изображения...

Простите за эти небрежные строки, набросанные под непосредственным впечатлением Ваших страниц.

Искренно Вам преданный

и глубоко Вас уважающий

И. Анненский

17 I 1895

А. В. БОРОДИНОЙ

29. XI 18‹99›

Ц‹арское› С‹ело›

Дорогая Анна Владимировна!

Благодарю Вас за память обо мне и поздравление к 26-му. Поручения Ваши исполняю и при этом объясняю нижеследующее: экземпляр катехизиса, который Вам посылается, размечен по указаниям батюшки. Что касается до «Анабазиса» Ксенофонта[1], то книжки, которые Вы получите, суть именно те, по которым Ст‹епан› Осип‹ович›[2] проходит в клас-

се, и читается текст подряд без пропусков[1*] Сюда же присоединяется, согласно Вашему желанию, и полный текст означенного Ксенофонтова сочинения, только на что он нужен, я совсем не знаю.

Вы спрашиваете, как мне понравились карточки деток. Не совсем понравились: мне кажется, фотограф изобразил их старше и грубее, чем они есть на самом деле. NB. Это заключение не следует принимать к‹а›к мимолетное замечание импрессиониста, а как фиксированное суждение наблюдателя.

Вы были совершенно правы, дорогая кузина, оценив мое письмо по его достоинству и дав мне за него дружеский реприманд. Только отправив его, я сообразил, как оно было бестактно. Простите меня, и больше не будем об этом говорить. У нас зима, глубокая и такая серебряная, какой я никогда не видел. Знаете, на деревьях совсем не видно черноты: ветки стали толстые и искристые от инея; свет голубых электрических звезд среди этих причудливых серебряных кораллов дает минутами волшебное впечатление. У нас нет таких звезд, как у Вас: наши не лучат, не теплятся, а только сверкают, но я люблю северные звезды: они мне почему-то напоминают глаза ребенка, который проснулся и притворяется спящим. Моя жизнь идет по-прежнему по двум руслам: педагогическому и литературному. Недавно отправил в редакцию огромную рукопись (10 печатных листов) — перевод еврипидовского «Ореста» и статью «Художественная обработка мифа об Оресте у Эсхила, Софокла и Еврипида»[4]. Нисколько не смущаюсь тем, что работаю исключительно для будущего и все еще питаю твердую надежду в пять лет довести до конца свой полный перевод и художественный анализ Еврипида — первый на русском языке, чтоб заработать себе одну строчку в истории литературы — в этом все мои мечты. — Если у Вас будет какое-нибудь поручение или просто желание побеседовать со мною, я буду очень счастлив получить Ваше письмо. Мне доставляет удовольствие писать Вам, но еще бóльшее получать Ваши письма.

Весь Ваш И. Анненский.

А. В. БОРОДИНОЙ

‹Август 1900›

Дорогая Анна Владимировна!

Я с большой радостью прочел вчера Ваше письмо. Я люблю Ваши письма. Они, точно Ваши глаза — грустно-ласковые. Прочитаешь письмо, — такое оно серьезное, определенное, а между тем что-то в нем светится, точно звезда, та звезда, которую математик никогда не отнимет у поэта. Я люблю в Ваших письмах, как в Ваших глазах, даже ту *занавесь*, которую в них всегда чувствуешь: «дальше не ходи, дальше не старайся даже угадывать». Кузина, милая, согласитесь, что моя *параллель* (звезды, однако, настраивают меня *математически*) между письма-

---

[1*] Сколько успеет прочесть Саша[3], это все равно.

ми, глазами и звездами справедлива во многом. Но если даже я ошибаюсь, бога ради не складывайте губ в презрительное и строгое: «quelle platitude!» *, потому что я чувствую то, что пишу.

Я оценил Ваше письмо особенно потому, что оно дошло до меня в очень тяжелое лично для меня время. Вы не можете себе представить, что приходится теперь переживать. Вы знаете, напр‹имер›, что мы официально обязываемся *выгонять* всех, не явившихся в класс к началу занятий, через три дня после начала, без уважительной причины. Вы знаете, что я должен отказать в приеме 50 человекам, из которых *человек 20* (!) я *обнадежил*. Ну... бросим это. Словом, я получил Ваше письмо после тяжелого и долгого объяснения с Сониным [1], из которого я вынес чувство холодного презрения к самому себе, — кажется, это было самое определенное из вынесенных мною чувств.

Вы понимаете, отчего Ваше письмо, хотя оно и говорит немного об учебных планах, — но своей иной атмосферой, своим нежным ароматом женской души было таким бальзамом для моего сердца.

Если Вы читали когда-нибудь пародии Добролюбова, то, может быть, примените ко мне, по этому случаю, его знаменитое

Мы сознали: в грязной луже
Мы давно стоим,
И чем далее, тем хуже
Все себя грязним [2]

Вы спросите меня: «Зачем Вы не уйдете?» О, сколько я думал об этом... Сколько я об этом мечтал. Может быть, это было бы и не так трудно... Но знаете, как Вы думаете серьезно? Имеет ли нравственное право убежденный защитник классицизма бросить его знамя в такой момент, когда оно со всех сторон окружено злыми неприятелями? Бежать не будет стыдно? И вот мое сердце, моя мысль, моя воля, весь я разрываюсь между двумя решениями. Речь не о том, что легче, от чего сердце дольше будет исходить кровью, вопрос о том, что благороднее? что менее подло? чтоб выразиться точнее, какое уж благородство в службе!

Я исписал уже целый лист и не написал ничего в ответ на Ваши вопросы. Все, что Вам надо знать относительно Саши [3] и его ученья, будет в точности Вам сообщено со всеми переменами в учебном плане, которые должны скоро последовать; если нужно, то и книги, конечно, вышлются. Вы спрашиваете о Дине [4]. Я в Царском один и, вероятно, до октября. Она в настоящую минуту, вероятно, у себя в Сливицком [5] с нашим любимым внуком [6], который заболел бронхитом. Из Сливицкого она поедет в Каменец (Смоленская губ‹ерния›. Почтово-телеграфная станция Волочек, Платону Петровичу Хмара-Барщевскому, для передачи...). Потом, вероятно, она опять вернется в Сливицкое, где строит дом (Смоленской губ‹ернии› город Белый, такой-то в Сливицком). Чисел и сроков для переездов она, конечно, и сама определить не может,

* Какая безвкусица (*фр.*).

особенно теперь, с больным ребенком на руках. Но письмо не пропадет. Валентин[7] мой в Каменце, очень веселится — он всегда умеет создать себе атмосферу веселости. Вы спрашивали еще обо мне. Я совершил поездку по Волге, до Астрахани; было страшно жарко: температура доходила до 30° в тени. Два дня я пролежал на пароходе в какой-то сквернейшей астраханской лихорадке. Тем не менее я, что называется, освежился. Ничего не делал. Одну ночь вспоминаю с удовольствием, это, когда мы плыли из Царицына в Астрахань. Это было волшебное небо, полная луна, золотая, а другая в воде серебряная; даль серебряная, вода, небо, блеск, тишина... Звезды, как у нас бывают только зимой, большие, яркие. После Волги был неделю в Смоленской губ., потом две недели в Финляндии, любовался Иматрой, Сайменским озером. Теперь любуюсь гимназией и собой в качестве ее директора.

Напишите мне, пожалуйста, и поцелуйте за меня Ваших детей.

Простите за мое бессвязное письмо. На прощанье хотите стихи? Не мои, а переведенные мною из Sully-Prudhomme[8].

L'idéal

Прозрачна высь. Своим доспехом медным
Средь ярких звезд и ласковых планет
Горит луна. А здесь, на поле бледном,
Я полон грез о той, которой нет.
Я полон грез о той, чья за туманом
Незрима нам алмазная слеза,
Но чьим лучом, земле обетованным,
Иных людей насытятся глаза.

Когда бледней и чище звезд эфира
Она взойдет средь чуждых ей светил,
Пусть кто-нибудь из чад последних мира
Расскажет ей, что я ее любил.

Вы не любите стихов, я знаю. Но я Вам пишу эти, потому что Вы любите звезды. Кроме того, поэзия Прюдома так астральна, что она должна Вам нравиться.

Простите, кончаю. Дайте руку!

Ваш И. Анненский.

А. В. БОРОДИНОЙ

7. I 1901
Ц‹арское› С‹ело›

Дорогая Анна Владимировна,

Простите, что так давно не исполнил Вашего поручения, — и теперь его исполняю в половину, п‹отому› ч‹то› программа того математического отдела (кажется, геометрии), о котором Вы просили, еще не вернулась в нашу канцелярию. Этот вечер, когда я Вам пишу, — последний праздничный вечер. Завтра опять — гимназия, и постылое и тягостное дело,

которому я себя закрепостил. Не хочу Вас разжалобливать изображением разных моих злоключений, хотя очень ценю то теплое участие, которое всегда встречал в Ваших словах, письмах и глазах. Не знаю, долго ли мне придется быть директором гимназии, т. к. за последнее время мои отношения со всем моим начальством стали очень деликатными. Клéю, насколько могу, коробку моей служебной карьеры, но я не отличаюсь «умными руками», и дело валится у меня из рук. Как назло, если бы Вы только знали, как у меня работает теперь голова; сколько я пишу, перевожу, творю malgré tout*. Недавно отослал в редакцию перевод «Алькесты»[1] и большую статью об этой драме. Кроме того, занялся подбором всех своих лирических стихотворений и стихотворных переводов, которые думаю издать особой книжкой[2]. Перевожу теперь еврипидовского «Гипполита»[3] (то же содержание, что в «Федре» Расина) — он считается еврипидовским chef-d-oeuvre. Как и подобает классику, я с наивным эгоизмом говорю, однако, только о себе... Дайте же поглядеть на Вас, поздравить Вас с Новым Годом и от всего сердца пожелать Вам... чего? Солнца, побольше солнца с его светом, теплом, улыбками, тенями, с его медленным и светлым движением, его игрою, капризами и светлым следом на померкшем вечернем небе. Желаю Вам, дорогая кузина, солнца в жизни, — в нем все.

Где Вы будете жить? Вы были в нерешимости на этот счет. Решили что-нибудь? Дина[4] очень Вам кланяется; ей теперь гораздо лучше, она выезжает, немного пополнела, et elle se soigne très anxieusement**. Даст бог, вся ее усталость и тревоги загладятся. Она Вам очень благодарна за память об ней и поздравления. Кажется, впрочем, она еще недавно писала Вам. Все боится за Валентина[5] по поводу студенческих беспорядков, которые, по-видимому, никогда не кончатся. Ну, до свидания или письма, кузина. Вспоминайте иногда об искренно любящем Вас и преданном И. Анненском.

А. В. БОРОДИНОЙ

14. VI 1902
Ц‹арское› С‹ело›

Дорогая Анна Владимировна,

Вчера я кончил мою новую трагедию и, как Вы желали, тотчас пишу Вам о ней. Ее названье «Лаодамúя»[1]. Не буду рассказывать самого мифа, а передам содержание по действиям.

Действие происходит в Филаке, в Фессалии, в лесистой горной местности, под осень. Оно начинается днем: по синему небу плавают густобелые разорванные облака. Ветер. Тянутся в Африку птицы, стадами. На сцене никого. На орхестру группами приходят женщины. Это грустная и тревожная толпа: девушки, невесты, молодые жены, вдовы, ста-

---

* Несмотря ни на что (*фр.*).
** И она чрезвычайно печется о своем здоровье (*фр.*).

рухи. Преобладают серые и лиловые тона одежды. В мелосах, которыми они открывают действие, чувствуется то мечта, то воспоминание, связанное с мыслью о женихах, мужьях — живых и мертвых. Вот уже четыре луны прошли с тех пор, как царь Иолай, только что женившийся на Лаодамии, внезапно, с брачного пира, уехал в Трою и увез с собою женихов и мужей всех этих женщин: они приходят к царице, вместе с нею ждут они новостей и жалеют свою молодую царицу. Но вот из дворца показывается сначала старая кормилица, потом сама Лаодамия, высокая тонкая блондинка, с белыми косами и в белом: в ней что-то мечтательно-девическое. Следует обмен строф с хором, потом разговор с кормилицей. Лаодамія вспоминает о прошлом и о своем слишком коротком счастье:

День был как сон. Но трепетной руки
Мне ласково не тронул царь... Вуаля
Он с розовых ланит моих не поднял
И яркий шлем надел...
Мои цветы
На мягкие ковры упали грустно...[2]

Но будущее представляется ей светлым. Она уверена, что сумеет сделать мужа счастливым.

Бывало, мать печальную не раз
Я ласками смеяться заставляла:
Улыбку я сумею н царю
На строгие уста его, как кистью,
Перевести горячим поцелуем.
Я арфой в нем желанье разбужу
На белые полюбоваться руки,
И зеркалом мне будет он, когда
Душистые свивать начну я волны
И белые...[3]

Царица заканчивает, призывая женщин к союзу — никогда не знать другой любви кроме «*одного* Гименея», будет ли он счастлив, или нет:

Один
Пускай огонь священный Гименея
Сжигает нас, покуда, догорев,
Под пеплом мы его не станем, девы,
Старухами седыми...[4]

Она просит перелетных птиц лететь в Трою и нести туда желания их, покинутых жен, и чтобы эти желания защитили сердца мужей, которые там бьются с врагами. Следует три песни. Первая — бубна, вторая — флейты, третья — арфы. Между тем на дороге показывается облако, приходит вестник: он приносит весть о смерти Иолая — все остальные живы. Муж Лаодамии умер следующим образом: Гадатель предсказал, что герой, который первый выйдет на Троянский берег, будет убит. Иолай,

веря в свою звезду, посмеялся над Гадателем и вышел первый. Он увлек за собою и других, и был убит обманом в единоборстве. Хотя рассказ совпадает некоторыми чертами с тем сном, который Лаодами́я рассказывала в начале драмы, но царица еще цепляется умом за возможность ошибки, обмана. Она закидывает вестника сомнениями, мольбами, упреками, вопросами: вместе с тем жадно вслушивается она в его второй рассказ. В душе ее происходит сложная борьба разных чувств, и эта борьба кажется вестнику желанием его обидеть, а женщинам — сумасшествием. Когда старуха-кормилица заикается было о трауре, Лаод‹ами́я› останавливает ее: «Нет, известия слишком смутны, чтобы на них основываться». Она просит никого не следовать за нею и запирается в своей спальне. Хор в первом антракте жалеет безумную:

Если умрет человек,
Душа на могиле
Пламенем синим мерцает,
Но у безумного нет
Света в душе —
Холодно там и темно,
И одни только тени,
Как ночью черные тучи,
Плывут и дымятся[5].

Между тем кормилица подглядела и в наивном рассказе передает хору, чем занималась царица в уединении: она не молилась и не гадала, она будто *играла*: перед ней была восковая статуя мужа, с которой Лаодами́я что-то говорила, которой она тихо пела, сыпала цветы, которую она, точно ребенка, одевала в разные одежды. Потом она легла и, кажется, грезит: долго не сводила она влюбленных глаз со своей странной игрушки.

Но вот из дома выходит и сама Лаодами́я, одетая все так же, только волосы ее развиты. Ей тяжело от солнца; сознание действительности давит ее вопросами, сомнениями: крылья мечты тают на солнце, как восковые крылья «надменного царя» (т. е. Икара[6]).

«Неужели ваша правда, люди, — спрашивает она, — только в муках?» Увидев ее более спокойною, кормилица и хор начинают уговаривать ее примириться с неизбежным и сделать для мужа траурное возлияние — иначе она берет на душу тяжкий грех.

Кормилица.

А если царь
Пред медными дверьми твоих молений
И жертвы ждет... И тяжело ему,
Как путнику усталому, который
Не вымолит ночлега?..[7]

Но Лаодами́я просит дать ей еще эту ночь. Ум ее темен. Но она умеет желать, сердце говорит ей о чуде, в ее груди горит желанье само́го

Иолая — ей кажется, что он не только жив, но что он придет к ней, и брак их, так грубо прерванный, продолжится. Она уходит в чертог молиться, умоляя женщин, чтоб и они молились о чуде и, главное, *желали* его. Она зовет тени, просит их скорее погасить этот насмешливый и пустой свод.

Дайте слышать,
Чего не слышит ухо, и глазам
Неясное, откройте сердцу, тени...[8]

Вот начало второго музыкального антракта, которым хор встречает тихо наступающую звездную ночь:

Замолкли колеса светила,
Холодная пала роса,
И синяя ночь распустила
Над миром свои паруса.
Далекие, нежные волны
Обвиты ее пеленой,
И к югу волна за волной
Уносит крылатые челны.
Но флот ее царственный тих:
Во мраке триэры слилися,
И только на мачтах у них,
Как факелы, звезды зажглися.
А в полночь, прорвав пелену,
Всех ярче звезда загорится:
На щит золотую луну
В эфир поднимет Царица[9].

Третье действие открывается новым появлением Лаодамйи: она не может молиться, она звала ночь и тени, а теперь ей страшно; страшно не только от мрака, но и от тревожного сознания, что около нее что-то решается:

Я чувствую: глаза судьбы
На мне остановились...[10]

На сцену, куда не светит луна, скрывшаяся за тучей, приходят два путника.

Один из них оказывается Гермесом, другой Иолаем (или *Протесилаем*, как его назвали за то, что он *первый* вступил на Троянскую землю). Трагизм сцены заключается в том, что в душе Лаодамйи борются в ее продолжении ряд сомнений: она хочет себя уверить, что это настоящий Иолай, только раненый, с повязанной головой, а не мертвый и не тень его, и не обман. Она уводит мужа в дом, и удивляется при этом, как у нее прибавились силы: она совсем не чувствует его прикосновенья, хотя царь и опирается об ее плечо. На царе лиловый хитон, который ей снился в виде лиловых цветов на бесконечном поле. Протесилай вымолил себе три часа для свидания с женой, и теперь Гермес отсчитывает их ударами, оставаясь на карауле у дома. В это время он

ведет разговор с женщинами. Трудно передать содержание разговора: в него вложен мною весь мир религиозных представлений древней Эллады, как я себе представляю его идеальную сторону. Боюсь, что немногие поймут значение слов Гермеса, хотя они и свободны от всякого мифологического балласта: да и едва ли мне удалось выразить с достаточной силой то, что́ просилось на бумагу. Но вот Гермес отбил три удара. «Лунный брак» кончился, уже чуть брезжит рассвет. Лаод<ами́я> с мужем выходят из дворца. Гермес открывает ей тайну — она обнимала мертвого... С трудом удается Протесилаю выжать из себя последние слова. Петух уж прокричал. Еще несколько минут, и мертвый рассеется в воздухе. Пришельцы исчезают. Лаодами́я тоже уходит, и пока хор поет о смутном и колеблющемся настроении, которое порождается в нем болезненной смесью света с тьмой и белого с черным в портике, Лаодами́я решается испытать последнее средство; только это делается за сценой и становится известным лишь в 4-м действии. Закутав в лиловую пелену статую мужа и положив ее на постель, царица одевается вакханкой и молит Диониса оживить ей мужа. На сцену между тем выбегает с первыми лучами утра мальчик-раб. По обыкновению, он принес царице воды и цветов, но дверь оказалась запертой. Долго стоял он и хорошо, что догадался, наконец, заглянуть в щелку. Что же увидел он? Чашу с вином, увитый жезл

И не одну царицу на постели[11].

Он позвал рабынь, весть об этом ужасе и сраме облетела в один миг и дом, и город. Хор в сомнении, что́ это значит, — но вот на сцену в трауре приходит Акаст, отец Лаодами́и. Он только что приехал, и в городе его ждал целый град новостей. Вся Филака в волнении. Вельможи делят себе престол покойного. Царицу открыто порицают. Вестник, обиженный недоверием, переходит из дома в дом и смутьянит. Только что, наконец, разнеслась и преувеличенная словами рабынь весть о новом тайном браке, который заключен царицей. Акаст в негодовании, ужасе и отчаянии. Ядовитые и злобные укоры сыплются и на хор, и на кормилицу, а особенно на дочь, которая все еще спит в объятьях нового мужа. Наскоро царь распоряжается наложить траур, он велит также приготовить костер для жертвы мертвому. С горечью просит он у его тени прощения за свою преступную дочь, которой факел Гименея милей разорванных одежд и медной чаши. Желчный старик не хочет слышать ника́ких уверений и объяснений: на го́ре появившееся солнце не дает хору права произнести имя того таинственного пришельца, которого приводил Гермес ночью, — женщины боятся этим оскорбить святыню. Между тем из дому выбегает заплаканная старуха: она говорит, что она, кормилица, заслужила казни — царица потеряла рассудок и кружится в безумной пляске. По сцене с воплями и гимном проходит, направляясь к костру, погребальная процессия. Вопли ее мешаются с вакхическими возгласами Царицы за сценой. Она выходит, наконец: сначала, на минуту, охватывает ее стыд, но потом сила Диониса опять уносит Лаода-

ми́ю к волшебным грезам. Она молит «синеглазого мужа Ариадны»[12] соединить на своем блаженном острове два сердца:

Живое с мертвым:
Как солнце с тьмою,
В душистой роще
Слила дриада
В отрадный сумрак...[13]

Разговор ее с отцом полон трагического юмора. Грубый и желчный ум старика, как солнечный свет, разграничивает вещи и сливает все тени — всякая вещь имеет для него свое имя и свое неизменное место. То, что дочь говорит о своем лунном таинственном браке, он понимает буквально и осыпает ее укорами, которые как-то скользят по Лаодами́и — она еще закутана сладким туманом божественной грезы. Но вот тот же мальчик-раб, который пустил о ней такую чреватую последствиями сплетню, желая угодить царю, приносит статую Иолая, завернутую в лиловые пеленки: ее нашли на ложе царицы. Царь в бешенстве, мальчишка не попал в цель: Акаст уверен, что его хотят морочить: любовника царицы подменили куклой. Между тем Лаодами́я, когда ее тайна так грубо и неожиданно соприкоснулась с солнцем, с любопытной толпой и безудержной речью Акаста, как бы внезапно освобождается от своей грезы и от власти над собой чар Диониса. Когда Акаст грозит рабам тюрьмой и пыткой, Лаод‹ами́я› заступается за них — ведь рабы отданы под ее защиту богами. Но она не знает, долго ли будет видеть свет и сумеет ли она защитить слабых, и вот царица молит Гермеса, чтобы этот бог, который уже явил одно чудо, заступился теперь и за ее честь и за ее рабов, и дал ей знак. Налетает порыв ветра (Гермес — бог бури). Мальчишка от страха роняет статую и убегает, а ветер разматывает со статуи ее лиловые пеленки... Акаст дивится изображению царя... Нежные мольбы дочери, которая просит вернуть ей «ее мечту», вернуть вдове, «нетронутой ничьим прикосновеньем», третьего из ее мужей (настоящий и призрачный Иолай были первым и вторым), трогают сухое сердце. В рассудок царя невольно пробивается луч истины. Он отдает дочери статую, а она припала к его фаросу и плачет. Он еще гладит ее волосы и тихо просит ее и уговаривает смириться:

...Что ж делать? Нам
Ведь не одним терпеть... Ты черный жребий
Полюбишь свой, как к старости привык
Бессильной я, дитя... и бестолковой.
Поди к себе и черное надень
И волосы свои, мою отраду,
Железу дай скосить.
Потом печаль
Отрадную разделим мы.
С молитвой
И тихими слезами обовьешь

Ты полотном немое изваянье
И медною властителей почтив
Полнощных чашей, яркому огню
Последнее отдашь... Не надо мертвых
Мучительной мечтою огорчать
И их покой тревожить...[14]

Лаодамѝя уходит. Она возвращается остриженной и в черных лохмотьях. Шествие направляется со статуей, изготовленной для сожжения, к костру. Лаод‹амѝя› несет чашу и по щекам ее текут слезы. Чувства хора делятся: одно полухорие славит «печаль, которая дышит примиреньем». Другая часть женщин мучится сомнениями: поющим грезятся «взмахи рук и ланиты, полные смерти».

Между тем за сценой происходит смятение. Оно отзывается на восклицаниях хора... Вот доносятся уже ясные крики, голоса, слова. Там кого-то спасают, раскидывают костер. На сцену выходит Акаст с обгоревшими волосами, опаленным лицом и сразу постаревший до неузнаваемости. Лаодамѝя бросилась в костер...

...Молча... молча,
Как черная овца, она в огонь,
За мужем кинулась...[15]

Последний разговор и почти циническое отчаяние старика страшны (так мне кажется по крайней мере). Трагедия оканчивается следующими стихами хора, который под их пение покидает орхестру.

Строфа

Если нить у слепой развилась,
Ей не свиться, как раньше, вовеки...
Но на белый и нежный атлас
Вы зачем же струитесь из глаз
По ланитам, горячие реки?
Если старцам мечта тяжела,
Точно бремя лесистое Эты, —
Лунной ночью ты сердцу мила,
О, мечты золотая игла,
А безумье прославят поэты [16].

До свидания или письма. Отзовитесь.

Ваш И. А.

А. В. БОРОДИНОЙ

15. VI 1904
Ц‹арское› С‹ело›

Дорогая Анна Владимировна,

Я уже начал было беспокоиться о Вас, когда получил вчера Ваше письмо. Слава богу, что Вы хоть немножко вздохнули в тепле, да еще с музыкой в сердце — и какой? написанной для нашего волненья...

Вы пишете, что только смутно чувствуете, а не можете формулировать, чтó именно прекрасно в полноте захваченной Вашим сердцем музыки. Я не думаю вообще, чтобы слова, покуда по крайней мере, могли исчерпать различие между отдельными музыкальными восприятиями. Можно говорить только об объективном различии, но субъективный момент музыки до сих пор измеряется лишь элементарными или произвольными метафорами. — То, что до сих пор я знаю вагнеровского, мне кажется более сродным моей душе, чем музыка Бетховена, а почему я и сам не знаю. Может быть, потому, что вечность не представляется мне более звездным небом гармонии: мне кажется, что там есть и черные провалы, и синие выси, и беспокойные облака, и страдания, хотя бы только не бессмысленные. Может быть, потому, что душа не отделяется для меня более китайской стеной от природы: это уже более не фетиш. Может быть, потому, что душа стала для меня гораздо сложнее, и в том чувстве, которое казалось моему отцу цельным и элементарным, я вижу шлак бессознательной души, пестрящий ею и низводящий с эфирных высот в цепкую засасывающую тину. Может быть, потому, что я потерял бога и беспокойно, почти безнадежно ищу оправдания для того, чтó мне кажется справедливым и прекрасным. Может быть, просто потому, что я несчастен и одинок...

Простите, милая кузина, что я, подобно душе в музыке, ушел с почвы того дружеского разговора, на которой имел твердое намерение держаться... Есть слова, которые манят, как малахиты тины, и в которых пропадаешь... Для меня такое слово «*музыка*»...

У нас отвратительная погода, дождь сменяется с капризными улыбками солнца... Я сдал гимназию и собрался отдыхать. Но странное дело. Чем больше я отдыхаю, тем более чувствую себя утомленным. Сегодня меня выслушивал Прутенский и нашел шумы в сердце, перебоев нет, тоны чисты, но что-то там сжалось, где-то свистит. Дина ходит за мной и дает то одно, то другое лекарство... Я ничего не делаю, только стихи иногда во мне делаются, но обыкновенно болезненно и трудно, иногда почти с отчаяньем. Я говорю «делаются»... Знаете Вы такой момент, когда уже нельзя не проглотить. Так и с моими стихами. Вот Вам одна пьеса.

Не мерещится ль вам иногда,
Когда сумерки ходят по дому,
Тут же, возле, иная среда,
Где живут, но совсем по-другому.
С тенью тень там так мягко слилась,
Там бывает такая минута,
Что лучами незримыми глаз
Мы уходим друг в друга как будто.
И движеньем спугнуть этот миг
Или словом боишься нарушить:
Точно подле кто ухом приник,
Заставляя далекое слушать..,

Но едва запылает свеча,
Чуткий мир уступает без боя.
Лишь из глаз по наклонам луча
Тени в пламя бегут голубое [1].

Ваш И. А.

Е. М. МУХИНОЙ

1. VIII 1904
Саки

Дорогая Екатерина Максимовна,

Я очень рад, что приобрел уже настолько сил, что могу поблагодарить Вас за Ваше доброе участие к ниспосланному мне memento mori*. Я еще и до сих пор не вполне уверен, что опасность миновала, так как болезненный процесс, по-видимому, далеко не миновал еще.

Своим спасением я обязан не только уходу, но самоотвержению Дины Валентиновны [1]. Будь я на руках людей неблизких мне, я бы, наверное, умер.

Кроме мучительных воспоминаний, болезнь оставила мне и интересные. Я пережил дивный день действительно великолепного бреда, который, в отличие от обычной нескладицы снов, отличался у меня удивительной стройностью сочетаний и ритмичностью. Между прочим, все мои, даже беглые, мысли являлись в ритмах и богатейших рифмах, и странно, что это шло периодами: сначала один размер, потом другой, легкость в подборе сочетаний была прямо феноменальная, хотя, конечно, их содержание было верхом банальности. Но вот мучительная ночь была, это — чеховская, когда я узнал о смерти этого писателя [2]. Всю ночь меня преследовали картины окрестностей Таганрога (которых я никогда не видал). Туманная низина, болотные испарения, мокрые черные кусты, и будто рождается душа поэта, и будто она отказывается от бытия, хочет, чтобы ее оставили не быть... Тяжкая была ночь...

Ну, простите. Поклонитесь от меня Арк<адию> Андр<еевичу>. Я очень, очень рад, что мы еще послужим вместе — меня оставили на пятилетие [3].

Преданный Вам И. Анненский.

Дина Валентиновна Вам обоим кланяется, а не отвечает, п<отому> ч<то> делаю это я и она не хочет лишить больного этого удовольствия.

Е. М. МУХИНОЙ

5. VI 1905
Ц<арское> С<ело>

Дорогая Екатерина Максимовна,

Не знаю, застанет ли Вас в Интерлакене это письмо, — так Вы носитесь теперь по всему югу. А между тем письмо Ваше я только сегодня получил, написал же во Флоренцию очень давно... Я был болен, но теперь, кажется, здоров, насколько умею быть здоровым. Только сердце слабо работает... Пишу понемножку и все Еврипида, все Еврипида, ничего кроме

* Напоминанию о смерти (*лат.*).

Еврипида. Огромную написал статью о сатировской драме[1], и теперь I том может хоть завтра идти в печать. Между тем к издателю, — а таковой нашелся с первого абцуга — я еще не собрался и съездить, — больше двух недель, что я ни шагу из дому, — и все полеживаю.

Грустно и совестно мне, что на Ваше такое интересное и богатое красками письмо отвечаю Вам таким скучным, точно «водяная ка́пель»... помните у Достоевского «звонко и мерно падающая с залавка в лохань»[2]. Такова и моя жизнь... Только еще и ритма у нее нет, как у этой ка́пели. Она идет толчками, как телега под моросящим холодным дождем, среди облетающих деревьев и по скованному морозом чернозему... Толконуло и ничего... вперед, а куда вперед? Нет, не буду сегодня вдаваться в картинность... Вчера был у нас Алекс. Григ[3]. Знаете Вы, что он в конце этого месяца уезжает в Рим до весны, т. е. сначала проедет в Сорренто, где будет купаться, а потом поселится в вечном городе на всю зиму: обстановку распродает. Уж и не знаю, завидовать ли ему? Ведь, может быть, все эти красоты только до тех пор и хороши, пока они праздничные, а будни-то ведь, пожалуй, везде серые. Впрочем, не знаю.

В болезни я перечитал, знаете кого? Морис Барреса[4]... И сделалось даже страшно за себя... Давно ли я его читал, а ведь это были уже совсем не те слова, которые я читал еще пять лет тому назад. Что сталось с эготизмом, который меня еще так недавно увлекал? Такой блеклый и тусклый стал этот идеал свободного проявления человеческой личности!.. Как будто все дело в том, что захотел, как Бальмонт, сделаться альбатросом, и делайся им...[5]

Не лучше и с методом иезуитов (uno nomine libri *)... Какая нелепость! да разве метод, созданный для великой цели, может быть от нее отнят и быть еще после этого чем-нибудь, кроме насмешки над усилиями влюбленной в него мысли? Самый стиль М. Барреса стал мне тяжел, как напоминание о прошлых ошибках... и о том, что *сегодня* должно оказаться такой же ошибкой, какой было и *вчера*... Он не цветист, этот язык, но в нем что-то одуряющее и бесформенное, как в запахе белого гелиотропа... Газеты полны теперь воспоминаниями о Чехове и его оценкой или, точнее, переоценкой. Даже «Мир божий»[6], уж на что, кажется, Иван Непомнящий из пересыльной тюрьмы, и тот вспоминает... Любите ли Вы Чехова? О, конечно любите... Его нельзя не любить, но что сказать о времени, которое готово назвать Чехова чуть-что не великим? Я перечел опять Чехова... И неужто же, точно, русской литературе надо было вязнуть в болотах Достоевского и рубить с Толстым вековые деревья, чтобы стать обладательницей этого палисадника... Ах, цветочки! Ну да, цветочки... А небо? Небо?! Будто Чехов его выдумал. Деткам-то как хорошо играть... песочек, раковинки, ручеечек, бюстик... Сядешь на скамейку — а ведь, действительно, недурно... Что это там вдали? Гроза! Ах, как это красиво... Что за артист!.. Какая душа!.. Тс... только не душа... души нет... выморочная, бедная душа, ощипанная маргаритка вместо

* Буквально: книги с одинаковым названием (*лат.*); здесь: вещи одного толка.

души... Я чувствую, что больше никогда не примусь за Чехова. Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского — я не люблю Чехова и статью о «Трех сестрах», вернее всего, сожгу...[7]

Господи, и чьим только не был он другом: и Маркса,[8] и Короленки, и Максима Горького, и Щеглова[9], и Гнедича[10], и Елпатьевского[11], и актрис, и архиереев, и Батюшкова[12]... Всем угодил — ласковое теля... И все это теперь об нем чирикает, вспоминает и плачет, а что же Чехов создал?.. Где у него хотя бы гаршинский *палец ноги*?..[13] Что он любил, кроме парного молока и мармелада? Нет... нет, надо быть справедливым... У него есть одна заслуга... Он показал силу нашей разговорной речи, как стихии чисто и даже строго литературной. Это большая заслуга, но не написал ли он, чего доброго, уж слишком много, чтобы вложить настроение в нашу прозу до биллиардных терминов и телеграфных ошибок включительно... Читайте Достоевского, любите Достоевского, — если можете, а не можете, браните Достоевского, но читайте по-русски его и по возможности *только* его...

Простите мне ненужную желчность этих страниц... Боюсь их перечитывать, боюсь их посылать... Никогда не говорите мне об этом письме, пожалуйста.

Ну прощайте, дорогая... Екатерина Максимовна... Поклон Вашим. Вы знаете, что Анна Влад<имировна> Бородина смотрит тоже на Тунское озеро из Беатенберга?

Ваш И. А.

Е. М. МУХИНОЙ

*Villa Eberman 16. VI 1905**

Ma chère et douce amie

Votre lettre m'a fait du bien — je la lis et la relis, et elle me donne plus de «Vous», de votre «Moi», que vous ne prétendiez peut être m'y faire parvenir. Je la combine mentalement à la pivoine rose et mystiquement ensoleillée qui

Дом Эбермана 16.VI.1905

---

* Мой дорогой и нежный друг,

Ваше письмо обрадовало меня — я читаю и перечитываю его, и оно дает мне «Вас», «Вашего я» больше, чем Вы, быть может, хотели мне его уделить. Я мысленно сочетаю его с пионом, розовым и таинственно озаренным солнцем, который расцвел рядом с моим балконом, и я думаю о Вас... Погрязая в мусоре моих книг, я беспрестанно думаю о Вас, такой окруженной и все же такой одинокой и таинственно, будто солнцем, озаренной огнем моей уединенной мысли... Я словно вижу, сударыня, что Вы, как бы получая удовольствие от всех этих изысканностей, в глубине Вашего «разумного я» упрекаете меня в несказанном безделье... «Он ведь обещал мне работать...» Но нет, милостивая государыня, Еврипид продолжает двигаться понемножку, я дошел уже до Терамена[1], — это занятный октябрист и человек конца века. Моя ладья уже утопила этот злодейский дендизм Алкивиада[2] в грядущем забвении моего нового произведения, и сам Аристофан ждет, когда настанет его черед беседы «благовоспитанного ребенка» с Еврипидом[3], его личным врагом, которого я имел неловкость засунуть вместе с ним в мои листы[4], беспорядочно исписанные карандашом. Но я вынужден дать им всем несколько дней передышки, повинуясь зловещему зову Ученого Комитета[5], — я чуть не забыл его пасть ненасытного Молоха.

s'epanouit tout près de mon balcon et je pense a Vous... et tout enfoui dans la saleté de mes bouquins je ne fais que penser à Vous, si entourée et pourtant si seule et si mystiquement ensoleillée du feu de ma pensée solitaire...

Mais je vous *vois* madame tout en vous plaisant un brin à ces préciosités, au fond de Votre «Moi raisonnable» me reprocher ma fainéantise sans nom... «Il m'a promis pourtant de travailler»... Si fait, chére dame, Euripide va toujours son petit train, et je suis à Théraméne déjà cet октябрист impayable et «fin desiècle». Ma barque a déjà noyé le dandysme scélérat d'Alcibiade dans l'éubli prochain de ma nouvelle oeuvre, et Aristophane attend son tour en causant «en enfant de bonne maison» avec Euripide son ennemi personnel, que j'ai eu la maladresse d'entasser avec lui dans le désordre de mes feuilles écrites au crayon. Mais je me vois obligé de leur donner quelque jours de trêve à tous sur l'appel sinistre du Ученый Комитет dont j'ai manque oublier la queule de Moloch inassouvi.

C'est dimanche aujourd'hui — ennui fatal de... jeu de préférence et de causeries fades et languissantes.

Je Vous entends, mon amie, me demander de mes nouvelles.

On, je suis toujours à la surface, — mais c'est tout ce que j'ai pour me consoler. Le coeur est faible, — et la pensée fiévreusement agitée, me travaillant... sans avantage même pour les générations à venir.

A vous de coeur... pas si faible alors — non

I. A.

А. В. БОРОДИНОЙ

14. VII 1905
Ц‹арское› С‹ело›

Дорогая Анна Владимировна,

Лето быстро идет к концу; для нас оно идет так себе, скорее дурно, по крайней мере для меня, так как я довольно долго был болен. Дина Вам писала уже, конечно, о нашем режиме и прогулках, которым перестали удивляться гимназисты и городовые. Лето у нас стоит теплое, но дождливое, а жизнь, про которую впрочем нельзя сказать *стоит*, так как дней прибавляется, — движется довольно регулярно. Никуда я не съездил и очень мало покуда сделал. Есть, однако, у меня и хорошая новость. Я нашел издателя для Еврипида, и с августа мы приступаем к печатанию. Издает Т‹оварищест›во «Просвещение» [1] на очень скромных условиях: их печатанье и распространение, расходы по которым и уплачиваются прежде всего, — все остальное делится пополам. Нет опасности, чтобы Еврипид прославил меня, но еще меньше, кажется, может быть опасения, что он развратит меня приливом богатства...

Сегодня воскресенье — роковая скука... игры в преферанс и разговоров пресных и вялых...

Слышу, мой друг, как Вы спрашиваете о моих делах.

О, я все еще держусь на поверхности, но это все, чем я могу себя утешить. Сердце бьется слабо. и мысль, лихорадочно возбужденная, терзает меня... даже без всякой пользы для грядущих поколений.

Ваш всем сердцем... тогда не таким уж слабым, нет.

И. А. (*фр.*).

Часто-часто за последнее время останавливал я свои мысли на Вас, дорогая Анна Владимировна, и чувствовал, что мне недостает Вас: в разговорах именно с Вами мне не раз приходили мысли, которые потом я обдумывал для своих сочинений, и никогда не утомляло меня — как утомляет почти все на свете — сидеть под огромным абажуром, — и я только жалел, что стрелка идет слишком быстро. Вы не думаете, не правда ли, что я рисуюсь перед Вами? Нет, нет и нет! Я совершенно убежден, что работал бы лучше, если бы Вы были теперь в Царском. — Вы переживаете лето, богатое впечатлениями и смотрите на красивую панораму. Наша летняя картина бедна красками, но зато в ней есть особая трогательность. «Забвенность» Царскосельских парков точно немножко кокетничает, даже в тихий вечер, с своим утомленным наблюдателем. Царское теперь просто — пустыня, и в тех местах, где можно бы было, кажется, ожидать особого движения, напр‹имер›, у памятника Пушкина, царит какая-то жуткая тишина; редкие прохожие, чахлые белобрысые детишки — все это точно боится говорить даже. Все открыто, выметено, нарядно даже, если хотите, — и во всем какая-то «забвенность», какое-то жуткое отчуждение. Мне почему-то кажется, что нигде не чувствовал бы я себя теперь так хорошо, как здесь. Боже, как бы Вы это поняли и зачем Вы не здесь! Поклон всем Вашим,

Ваш И. Анненский

А. В. БОРОДИНОЙ

2. VIII 1905
Ц‹арское› С‹ело›

Дорогая Анна Владимировна,

Как давно я собирался ответить на Ваше милое и сочувственное письмо, — но все не приходит минута, когда бы я был бодрее и тем исполнил бы Ваше желание не допускать в себе душевной усталости. Да, эта минута что-то не приходит. А вот уж и лето на исходе. Меньше, чем через неделю, берусь за лямку. Сказать, что весной я еще был почти уверен, что к ней не вернусь [1].

Помните, у гоголевского чиновника украли его шинель, и тогда его «капот» выглядит еще плачевнее. Вот и я похож теперь на Акакия Акакиевича с моими несбывшимися надеждами. Поработать за это лето, впрочем, я успел. Написал еще очерк — о «Прохарчине» Достоевского [2] и огромную статью для «Еврипида» о сатировской драме [3]. Теперь привожу в порядок I том, который на днях начнет печататься.

Относительно «Клары Милич» и прочих статей по русской литературе я решил объединить их в одну книгу, и вот Вам ее проспект [4].

И. Ф. Анненский
«Книга отражений».

Проблема гоголевского юмора. — Достоевский до катастрофы. — Умирающий Тургенев. — Три социальные драмы. — Драма настроения. — Бальмонт-лирик.

Теперь отдельные главы переписываются. Навертывается и издатель.

Вот и все обо мне, — если не заглядывать глубоко, что́ и не рекомендуется в виду очень смутного состояния пишущего эти строки.

Очень мне жаль, что ничего не могу Вам сказать об ‹1 нрзб.›, которого никогда не читал. — Les grands initiés [5] тоже только собирался прочесть. Но меня очень интересует «голова Еврипида» [6], о которой Вы пишете... Откуда Вы ее достали? Парижская она или Брауншвейгского музея, или с двойной гермы (вместе с Софоклом). Разрешите мои сомнения. Простите, что не пишу о себе больше. Твердо хочу сегодня не вдаваться в лиризм... Будем, если не веселы, то хотя бодры.

Вот Вам, однако, одно из моих *лирических* стихотворений.

(Pace)

Статуя мира

Средь золоченых бань и обелисков славы
Есть в парке статуя, — а вкруг густые травы.
У девы тирса нет, она не бьет в тимпан
И беломраморный ее не любит Пан;

Одни туманы к ней холодные ласкались, —
И раны черные от влажных губ остались.
Но дева красотой по-прежнему горда,
И травы вкруг нее не косят никогда.

Не знаю почему, но это изваянье
Над сердцем странное имеет обаянье.
Люблю поруганность и этот жалкий нос,
И ноги сжатые, и грубый узел кос...

Особенно, когда холодный дождик сеет,
И нагота ее беспомощно белеет.
О, дайте вечность мне, и вечность я отдам
За равнодушие к обидам и годам [7].

И. А.

А. Ф. КОНИ

1. X 1905
Ц‹арское› С‹ело›

Глубокоуважаемый Анатолий Федорович!

Только сейчас узнал я из газет о Вашем юбилее [1]: мы, провинциалы, всегда запаздываем.

Примите же мое запоздалое, но оттого не менее искреннее поздравление, а к поздравлению позвольте прибавить несколько слов.

Есть у меня имена — их немного, и среди них Ваше, — что стоит мне написать или сказать которое-нибудь из них, и тотчас возникает у меня

желание поделиться с его носителем возникающими в связи с этим именем мыслями.

Тяжелый цеп истории принялся не в шутку колотить по нашим снопам, которые казались нам такими золотыми и поэтическими. Полетели во все стороны зерна Истины, но при этом нас слепят и целые тучи трухи и мякины.

Учите нас, дорогой Анатолий Федорович, отличать эти зерна истины. Вам, литературному критику и общественному деятелю, предлежит тяжелая, но и благодарная деятельность. На Вас, которому русская душа открывалась не только в прозрениях поэтов, но и в жизни, в круге своих правовых идей и мистических мечтаний, в задушевной речи русских людей, лучших русских людей, с которыми Вы были близки[2], и в «мире отверженных», искалеченных, протестующих, падших и возрождаемых, устремлены наши ожидания.

Твердо верю в то, что Вы скажете нам и о Чехове, и о Горьком, и о скольких еще, где столькие русские читатели не научились видеть «зерен истины» и жатвы будущего.

Искренне Вам преданный
И. Анненский.

Е. М. МУХИНОЙ

16. IV 1906
Ц‹арское› С‹ело›

Дорогая Екатерина Максимовна,

Во вторник я не могу быть у Вас вследствие одной, совершенно случайной задержки. Постараюсь заехать как-нибудь на неделе, когда буду на Вас‹ильевском› остр‹ове›. Теперь начинается для меня очень хлопотливое время — а сердце, как на грех, отказывается работать — между тем этот подневольный работник — сердце, положительно, не имеет права бастовать ни на день, ни на минуту.

Простите, что без Вашего ведома, я дал Ваш адрес одному из современных французских поэтов, Полю Фор[1], и не откажите, дорогая Екатерина Максимовна, подпиской на Vers et prose* (можно через Вольфа[3]) поддержать le groupe héroïque** наших единомышленников[4] — поэтов и глашатаев высшего искусства, благородного слова.

Целую Ваши ручки.
Ваш И. Анненский.

Е. М. МУХИНОЙ

19. V 1906
Вологда. Золотой Якорь

Вы хотите моего письма... Зачем? Письма или скучная вещь, или страшная. Не хочу для Вас страшного, стыжусь скучного. Из моего окна

* Стихи и прозу[2] (*фр.*).
** Героическую группу (*фр.*).

видна ограда церкви, заросшая густой, сочной травой, там уже облетают белые одуванчики, много белых одуванчиков. Ограда заняла площадь — и как хорошо, что там не торгуют. Зато, вероятно, там когда-нибудь хоронили... Фосфор, бедный фосфор, ты был мыслью, а теперь тебя едят коровы... Вологда — поэтический город, но знаете, когда только — поэтический? Когда идет дождь, летний, теплый, парно-туманный, от которого становится так сочна, так нависло-темна зелень берез, глядящих из-за старого забора... В Вологде очень много духовных лиц, и колокола звонят целый день... Колокола меня будят, они тревожат меня... Моя черепная коробка не может вместить их медных отражений — но она не мирится, особенно с их разбитным, дробным звоном. Я чувствую, что этот звон хочет подладиться ко мне, что он заигрывает со мной... Молчи, медный... Я не Бодлер. И ты никого не проклинаешь... Ты просто ханжа, старый болтун...

Боже, боже, сочинил ли кто-нибудь в Вологде хоть один гекзаметр под эту назойливую медь?

В Вологде есть и река, похожая на нашу Мойку, только без гранита — она вся в барках. Говорят, что еще недавно на ней целыми днями пели разные марсельские стихиры, — но мещане не возлюбили их и погрозили — кто будет петь, того топить; теперь на реке Вологде никто не поет... Боже мой, как мне скучно... Дорогая моя, слышите ли Вы из Вашего далека, как мне скучно?.. Я сделал все, что полагалось на этот день. Кроме того, я исправил целый ворох корректуры, я написал три стихотворения [1], и не насытил этого зверя, который смотрит на меня из угла моей комнаты зелеными кошачьими глазами и не уйдет никуда, потому что ему некуда уйти, а еще потому, что я его прикармливаю, и, кажется, даже не на шутку люблю.

. . . .

Что ты пишешь? Что ты пишешь? Это бред... Нет, это письмо, и притом выведенное чуть ли не по клеточкам. Знаете ли Вы, что такое скука? Скука это сознание, что не можешь уйти из клеточек словесного набора, от звеньев логических цепей, от навязчивых объятий этого «как все»... Господи, если бы хоть миг свободы, огненной свободы, безумия... Но эти клеточки, эта линованная бумага и этот страшный циферблат, ничего не отмечающий, но и ничего еще и никому не простивший...

Милая Екатерина Максимовна... Я вижу, что Вы хмуритесь, что Вы огорчены, разочарованы, раздосадованы, почти обижены...

Вечер... Тишина... Одиннадцать часов... А я-то столько хотел Вам сказать... Мысли бегут, как разорванные тучи... Чу... где-то сдвинулись пустые дрожки... Если у Вас есть под руками цветок, не держите его, бросьте его скорее... Он Вам солжет... Он никогда не жил и не пил солнечных лучей. Дайте мне Вашу руку. Простимся.

Ваш И. Анненский.

А. В. БОРОДИНОЙ

25. VI 1906
Ц<арское> С<ело>

Любите ли Вы стальной колорит, но не холодный, сухой, заветренно-пыльный, — а стальной — только по совпаденью — влажный, почти парный, когда зелень темней от сочности, когда солнце еще не вышло, но уже тучи не могут, не смеют плакать, а дымятся, бегут, становятся тонкими, просветленными, почти нежными? Сейчас я из сада. Как хороши эти большие гофрированные листья среди бритой лужайки, и еще эти пятна вдали, то оранжевые, то ярко-красные, то белые... Я шел по песку, песок хрустел, я шел и думал. Зачем не дано мне дара доказать другим и себе, до какой степени слита моя душа с тем, что́ не она, но что вечно творится и ею, как одним из атомов мирового духа, непрестанно создающего очаровательно-пестрый сон бытия? Слово? Нет, слова мало для этого... Слово слишком грубый символ... слово опошлили, затрепали, слово на виду, на отчете... На слово налипли шлаки национальности, инстинктов, — слово, к тому же, и лжет, п<отому> ч<то> лжет только слово. Поэзия, да: но она выше слова. И как это ни странно, но, может быть, до сих пор слово — как евангельская Марфа[1] — менее всего могло служить целям именно поэзии. Мне кажется, что настоящая поэзия не в словах — слова разве дополняют, объясняют ее: они, как горный гид, ничего не прибавляют к красоте заката или глетчера, но без них вы не можете любоваться ни тем, ни другим. По-моему, поэзия эта — только непередаваемый золотой сон нашей души, которая вошла в сочетание с красотой в природе — считая природой равно: и запах <1 нрзб.>, и игру лучей в дождевой пыли, и мраморный обломок на белом фоне версальских песков, и лихорадочный блеск голубых глаз, и все, что не я...

Объективируя сказанное, я нахожу, что в музыке, скульптуре и мимике — поэзия, как золотой сон, высказывается гораздо скромнее, но часто интимнее и глубже, чем в словах. В «поэзии» слов слишком много литературы. Если бы Вы знали, как иногда мне тяжел этот наплыв мыслей, настроений, желаний — эти минуты полного отождествления души с внешним миром, — минуты, которым нет выхода и которые безрадостно падают в небытие, как сегодня утром упали на черную клумбу побледневшие лепестки еще вчера алой, еще вчера надменной розы. И странно, что они упали не от холодных стальных прутьев, которыми небо бичевало их на заре — от этих ударов они только поседели... Я видел днем розу, уже полную тяжелых слез, но еще махровую и обещающую... Но едва я коснулся до ее ветки, как вместе со слезами посыпались и лепестки... Так и с моей невысказанной поэзией, с моими все еще золотыми снами — Альма Тадема[2] не соберет их росистых лепестков на мраморе своего полотна — их завтра выметет эбермановский дворник...[3]

Я наговорил все это Зачем? Здесь, кажется, есть, немножко, но позы... Есть, есть, что же делать? Оставим меня... Здравствуйте, дорогая Анна Владимировна... Я не успел поздороваться с Вами и сразу

стал читать Вам свой дневник. Недавно вспоминал Вас особенно ярко: играли в Павловске «Charfreitage Zauber» * из «Парсифаля»...[4] Вот это музыка... И разве поэзия слов достигнет когда-нибудь этого покаянного экстаза со своими прилагательными в сравнительной степени и оковами силлогизмов — в утешение!

Напишите мне что-нибудь.

Ваш И. Анненский

А. В. БОРОДИНОЙ

12. VII 1906
Ц‹арское› С‹ело›

Исполняю Ваше поручение, дорогая Анна Владимировна, по всем трем пунктам.

1. Дифирамб — одно из прозвищей Вакха-Диониса — было какое-то не восстановленное более слово, прошедшее далекий путь с востока и осмысленное греками, которые сделали из него нечто вроде «дважды вошедший дверьми» = «дважды рожденный».

Слово *дифирамб*[1] очень рано стало обозначать *торжественную* и восторженную песнь в честь Диониса. Хотя предание выводит и трагедию из дифирамба, но очень рано, уже в VI в., эти понятия — *дифирамб* и *трагедия* — дифференцировались; первый стал *музыкальным*, второй — *поэтическим созданием*, где музыка подчинилась мифу, слову. Дифирамб получил блестящее развитие в конце V в., а уже в IV в. он опошлился, сошел на степень *оперы* и была даже поговорка: пошло, как дифирамб.

Выражение dithyrambischer Dramatiker создано искусственно, но, по-видимому, оно обозначает *участника* (в широком смысле слова, включая и автора в число участников) *музыкальной драмы*: т. е. того, кто ее сочинял, играет, поет и танцует. У греков эти понятия разграничивались и актеры назывались «художниками (точнее — техниками) Диониса или при Дионисе».

2. Et comme l'avertissement mélancoulique des gondoliers de Venise s'accorde au clapotis des noirs petits canaux, les deux, trois cris de l'agoyate (погонщик) poussant sa bête, s'associent étroitement avec le soleil, le cailloutis (звук от движения по камешкам) et les yeux brûlés de Péloponnése. «Hourri.. Охо... Ce sont juste les syllabes gutturales que Wagner prête aux Walkyries» **.

3. Лучшие работы по искусству эпохи Возрождения принадлежат *Вышеславцеву*[2] («Джиотто и Джиоттисты», «Рафаэль»); есть также русский перевод «Истории живописи» Мутера (перев‹од› Бальмонта)[3].

Ваш преданный И. Анненский.

---

* Чудо Страстной пятницы (*нем.*).

** И как меланхолические возгласы венецианских гондольеров перекликаются с плеском маленьких темных каналов, два-три окрика l'agoyate (погонщика), понукающего свою скотинку, внутренне ассоциируются с солнцем, с le cailloutis (звук от движения по камешкам) и со жгучим взором Пелопоннеса. «Hourri... Охо...» Это именно те гортанные звуки, какие издают вагнеровские валькирии (*фр.*).

А. В. БОРОДИНОЙ

2. VIII 1906
Ц‹арское› С‹ело›

Дорогая Анна Владимировна,

посылая Вам письмо с ответами, я имел в виду назавтра же написать другое. Но вышло иначе — у меня накопилось столько дела, что пришлось отложить беседу с друзьями до более приятных дней. Вот, наконец, я сбыл и главную тяготу по Учен‹ому› Ком‹итету›, а также бесконечное число накопившихся докладов в Округе, да, кстати уж, и еще одно — дело не дело — которое мучило меня уже давно. Лет шесть тому назад я задумал трагедию[1]. Не помню, говорил ли я Вам ее заглавие. Мысль забывалась мною, затиралась другими планами, поэмами, статьями, событиями, потом опять вспыхивала. В марте я бесповоротно решил, или написать своего «Фамиру» к августу, или уже отказаться навсегда от этой задачи, которая казалась мне то непосильной, то просто нестоющей. Вот послушайте миф, в древности мало распространенный и, кажется, никого не пленивший в новые века.

Сын фракийского царя Фамира (иначе Фамирид) был кифаредом, т. е. музыкантом на кифаре. Его родила нимфа Аргиопа. Надменность и успех Фамиры довели его до того, что он вызвал на состязание муз, но был осилен ими на музыкальном турнире — ослеплен и лишен музыкального дара.

Софокл написал на этот миф трагедию, которая до нас не дошла, но мы знаем, по преданию, что он был тогда еще молодым человеком, п‹отому› ч‹то› сам играл в своей пьесе роль Фамиры. Меня что-то давно влекло к этой теме. Между тем в этом году, весной, мой ученик написал на этот же миф прелестную сказку под названием «Фамирид». Он мне ее посвятил. Еще года полтора тому назад Кондратьев[2] говорил мне об этом намерении, причем я сказал ему, что и у меня в голове набросан план «Фамиры», — но совсем в ином роде — трагического. И вот теперь уже состоялось чтение моего «Ф‹амиры›». Ек‹атерина› Макс‹имовна› находит, что это, безусловно, высшая из моих трагедий. Но, кажется, покуда только ей да Арк‹адию› Андр‹еевичу›[3] «Фам‹ира›» мой и понравился. Жду Вашего суда — тем более что в «Фамиру» вошли волнующие меня Grenzfragen* из области музыкальной психологии и эстетики.

До свидания, дорогая Анна Владимировна.

Ваш И. Анненский.

С. А. СОКОЛОВУ

11. X 1906
Ц‹арское› С‹ело›,
дом Эбермана

Глубокоуважаемый Сергей Александрович,

Одновременно с этим посылаю Вам Гейне, сокращенного до объема газетного фельетона[1]. Принципы моих литературных анализов изложены

---

* Пограничные вопросы (*нем*).

в предисловии к «Книге отражений» и иллюстрированы самой книгой (изд. Башмаковых). Об них едва ли надо мне еще Вам говорить. Я назвал книгу «Отражения» — теперь у меня лучше придумалось заглавие, точнее: «Влюбленности».

Если Гейне подойдет, время от времени могу присылать в таком же роде все небольшие вещицы, главным образом из русской и французской литературы... Вы не боитесь индивидуализации, доведенной до фантастичности?

В «Весах» меня назвали эстетическим нигилистом[2] — это неточно, т. к. я ничего не отрицаю. Но, действительно — для меня нет большего удовольствия, как увидеть иллюзорность вчерашнего верования... Книгу мою назвали также беглыми заметками[3] — против этого я решительно протестую. Я дорожу печатным, да и вообще словом... и много работаю над каждой строкой своих писаний. Я уверен, что Вас не обманет манера моего письма... Наконец, упрек «Весов» в том, что я будто подражал Мережковскому[4] — неоснователен. Мережковский очень почтенный писатель, высокодаровитый, но я никогда сознательно не пил из чужого стакана... Еще хоть бы сказали Уайльда, — тот в самом деле когда-то меня сильно захватил, пока я не увидел, что он просто боится черта и через Гюисманса и messe noir* пробирался только к исповедальной будке[5]. Эх... бумаги мало... А жаль.

Искренне Вам преданный
И. Анненский.

P S. Я бросил псевдоним «Ник. Т-о»[6].

Е. М. МУХИНОЙ

Ce 27. X 1906
*Pscow**

Aprés une nuit trés tourmentée, dans le désespoir d'une vilaine chambre d'hotel que bienfait, oh ma blanche consolatrice, que quelque pages de Vous en ces chers caractères romains si... effacés... si lointains...

* Черную мессу (*фр.*).

27.X 1906.
Псков

* После ночи, очень беспокойной, среди безнадежности гадкой гостиничной комнаты какое благодеяние, о моя светлая утешительница, — эти несколько страниц от Вас, с их милыми латинскими буквами, такими блеклыми... такими отдаленными...

Весь день, занимаясь моим скучным делом, я думал только о том, чтобы Вам написать. Уже стемнело, но моя первая свободная минута принадлежит Вам.

Переменим обстановку, хотите? Упраздним мою — эти отвратительные трактирные кровати, груду яблок под моим столом... и плесень стены, загораживающей мне вид, заслоняющей воспаленные глаза старого пьяницы, которого греки так деликатно назвали Ураном (Небом). Упраздним даже Вашу обстановку, столь элегантную... Довольно... Я ломаю эту раму, несмотря на всю ее прелесть. Нет ни Вас, ни меня... Только море... Черное в своей лазурности, в легком пуху пены... Солнце законченно, грубо круглое, утомленное, красноватое, почти бронзовое — у самого горизонта; день был тропический... Все ли еще Вы видите, как вырисовывается в вышине бледный заменитель агонизирующего владыки, луна, такая желтая и расплывчато круглая — будто ломоть дыни на тарелке, посиневшей от слишком

Toute la journée à ma triste besogne je ne pensais qu à vous ecrire. II fait déjà sombre mais mon premier moment libre vous appartient.

Changeons de décor, voulez vous? Abolissons le mien — ces abominables lits d'auberge le tas de pommes sous ma table... et la moisissure de ce mur qui me barre la vue et qui m'enlève les yeux enrhumés de ce vieil ivrogne que les grecs ont si délicatement surnommé Ouranos (Ciel). Abolissons même le votre si élégant... Bast... Je brise ce cadre, si charmeur pourtant. Il n'y a ni vous, ni moi... Il y a la mer... Noire pour être d'azur et légèrement duvetée d'ecume... II y a le soleil si définitivement, si grossièrement rond, fatigué, rougeâtre, presque bronzé tout près de l'horizon. La journée a été tropicale... Voyes vous encore se dessiner là haut ce pàle substitut du souverain agonisant, cette lune si jaune et si vaguement ronde — on dirait une tranche de melon sur une assiètte devenue bleue pour être trop abondamment lavée... Et encore ce tas de bâtiments — palais, mâsures, églises et prisons — mais qui sont pour le moment tous — cachots fraîchement blanchis á la chaux, mornes et aveugles et dardant leurs prunelles étrangement dilatées vers le ciel mourant — spectre effrayé par un autre...

Au balcon il y a un malade et il se laisse doucement bercer par la fraîche harmonie du soir... oh... Il la voudrait... oui... se laisser bercer... Mais il y a un regret et il y a un reproche qui ne veulent pas de repos... Et ils n'obéissent pas, ces vilaines bêtes au rythme de tout ce qui meurt si splendidement et qui se tait en mourant... Mais ils font des grimaces et n'osant pas crier ils s'amusent à donner des piqûres au coeur du convalescent. . et il dit lui même pour ces vilaines bêtes... «Le rêve n'a rien à évoquer... rien à évoquer. .»

I. A.

Е. М. МУХИНОЙ

14. XII 1906
Ц‹арское› С‹ело›

Дорогая Екатерина Максимовна,

Простите за каракули, и то запоздалые. Я тут прихворнул. Очень благодарю Вас за сведения о книгах. ‹1 нрзб› (эти легенды для детей) — самая подходящая книга, и я пошлю за ней к Циннер. Ведь там ее найдут, не правда ли? Переплет? это не так уж важно, если нет в переплете или хотя бы картонаже.

усердного мытья... И еще эта груда строений — дворцы, лачуги, церкви и тюрьмы, — но сейчас это все темницы, свежевыбеленные известью, мрачные и слепые, вперившие свои странно расширенные зрачки в умирающее небо — призраки, испуганные другим призраком...

На балконе больной, он убаюкан прохладной гармонией вечера... О... он хотел бы... да... дать себя убаюкать... Но есть упрек и есть сожаления, которые не ищут покоя... И эти мерзкие звери не покоряются ритму того, что так торжественно умирает и, умирая, безмолвствует... Они кривляются и, не смея кричать, забавляются уколами в сердце выздоравливающего... И эти мерзкие звери говорят его устами: «Нет в прошлом ничего, что могла бы вернуть мечта... Ничего, что могла бы вернуть...».

И. А. (*фр.*).

Пожалуйста, не хворайте. Оставьте же и нам хоть какую-нибудь привилегию... Читаю лежа в постели Ибсена... Снежные люди... Снежные люди... Поющая руда... Недвижные, застывшие розовые зори... Женщины с кроличьими воротниками, молитвенником... и острый, убивающий воздух голых утесов... Зима... зима жизни... Ибсен? Какой это в жизни, должно быть, был тяжелый человек... Он пишет — точно хоронит... Оттого ли, что от героинь его пахнет елкой и можжевельником?

Когда же Вы в Царское?

Ваш И. Анненский.

Е. М. МУХИНОЙ

16. XII 1906
Ц‹арское› С‹ело›

Дорогая Екатерина Максимовна,

Милая, привезите легенды. Не знаю, когда я выберусь. Хотя я и ползаю, но только по комнатам. Едва ли выеду ранее 20-го, на каковое число отложил заседание Попеч‹ительного› Сов‹ета›. Иначе — ранее конца месяца я бы и не рискнул даже. Ведь инфлуэнца c'est comme la femme: c'est trompeur *. Сегодня целый день сижу за бумагами... Вышел Еврипид...[1] Вы любите Ибсена? Холодно... резко... до жестокости резко иногда. Сегодня вечером, когда кончу ненавистные дела, буду читать «Женщину с моря»...[2] Знаете? Чем более я думаю над Гамлетом, тем ничтожнее кажутся мне выводы мои из этой трагедии. Боюсь, что все мои заметки сведутся к тем словам, к‹ото›рые Эккерман приписывает Гете: «Пьеса, как „Гамлет“, все-таки, что бы там ни говорили, лежит на душе, как беспросветный загадочный вопрос»...[3] Гамлет? Право, о нем уже были сказаны все слова: и звучные, и глубокие, и острые, и жгучие... и какие еще... Да и страшно говорить о нем после Гете, Гервинуса, Куно Фишера, Брандеса, Белинского[4]. Страшно, а в то же время влечет, как море, как бездна, как чуткое безмолвие... То, что было у меня написано, я отверг и уничтожил. Слава богу, отделался хоть от одного кошмара.

Ну, храни Вас бог. Желаю Арк‹адию› Анд‹реевич›у скорей поправиться. Жду Вас в Царское...

Весь Ваш И. Анненский.

А. В. БОРОДИНОЙ

12. I 1907
Ц‹арское› С‹ело›

Дорогая Анна Владимировна,

Дина все не поправляется: температура скачет — утром сегодня было 36,4, а к пяти часам 38. Слабость Дину донимает: пробовала она было написать записку сидя на постели — кончилось тем, что записки не написала, а вся в испарине улеглась опять. У Вали[1] температура все время была нормальная, но его мучили сильные боли, и поплакивал он, бедняжка, то и дело. Сегодня ему не больно, но он только очень смущен своим безоб-

* Как женщина: она обманчива (*фр.*).

разием. Доктор надеется, что дело обойдется без осложнений, которые у мальчиков бывают иногда в этой болезни пренеприятные и требуют даже операции... Сегодня я видел Нину[2] (она была у меня на приеме) — не хочет знать ни о какой заразе и зовет к себе; впрочем, сегодня же я еще раз спрашивал доктора Карпова — свинка и в самом деле обыкновенно передается только от больного прямо... К Тане[3] я все-таки не поехал — да и к Нине, вероятно, не поеду...

Мне было очень приятно прочитать в Вашем милом письме, что Frostzauber * заставил Вас подумать и обо мне. Знаете — смешно подумать иногда: отчего это не хочется порой возобновлять приятных впечатлений? Это было более 25 лет тому назад; зимой, в морозную, густо белозвездную ночь мы по дороге во Ржев заплутались на порубе... Если представить себе в июльский полдень эту же мшистую поляну, которая курится по бокам Вашей дороги, ее выкорчеванные пни, такие мшистопыльные, и этот дрожащий полуденный воздух, весь полный гари, белых бабочек, удушливой пыли, зноя и свежего дегтя, — и во что обратил иней все это тяжелое калечество! Если когда-нибудь в жизни я был не... счастлив... а блажен, то именно в эту ночь. Рядом со мной была женщина, которую я любил, но она была решительно ни при чем в этом та́инстве; я был поэтом, но мне и в голову не приходило подойти к этому завороженному *не-я* с покровами слова, с назойливостью ритма, с попыткой какого бы то ни было ограничения...

Вы пишете — *стихотворение*.

А Вы знаете, что, когда сердце захвачено, то слово кажется иногда не только смешным, но почти святотатственным. Если бы вторая такая ночь — так иногда я думаю... И вдруг мне становится жалко той старой, невозвратимой, единственной. Да и не слишком ли много бы было на одно человеческое сердце две такие ночи: стенки бы, пожалуй, не выдержали...

Посылаю Вам мое последнее стихотворение.

Невозможно[4].

Есть слова. Их дыханье, — что цвет:
Так же нежно и бело-тревожно,
Но меж них ни печальнее нет,
Ни нежнее тебя, Невозможно.

Не познав, я в тебе уж любил
Эти в бархат ушедшие звуки:
Мне являлись мерцанья могил
И сквозь сумрак белевшие руки.

Но лишь в белом венце хризантем,
Перед первой угрозой забвенья,
Этих *ве*, этих *зэ*, этих *эм*
Различить я сумел дуновенья,

* Морозное чудо (*нем.*).

И, запомнив, невестой в саду
Как в апреле тебя разубрали,

У забитой калитки я жду,
Позвонить к сторожам не пора ли.

Если слово за словом, — что цвет,
Упадает, белея тревожно, —
Не печальных меж павшими нет,
Но люблю я одно — Невозможно.

Ваш И. Анненский.

С. А. СОКОЛОВУ

16. I 1907
Ц‹арское› С‹ело›,
дача Эбермана

Дорогой Сергей Алексеевич,

Жаль, что «Невозможно» не пойдет[1]. А впрочем, оно само виновато: nomen-omen *. Вы пишете — прислать Вам стихов. Ей-богу, не знаю, как за это и приняться. Попробовал я пересмотреть ларец[2] и, кажется, кроме «Невозможно» в разных вариациях, там ничего и нет. *Я* везде *я*, и если оно не интересно, то где же мне взять другого? Впрочем, чтобы показать Вам, насколько я ценю милую сердечность Вашего — пусть и огорчительного — письма, посылаю Вам несколько пьесок[3].

Отчего так запоздает мой Гейне[4]? А я-то с ним горячку порол.

Первый № «Перевала» мне больше понравился, чем второй.

Еврипид высылается: я написал об этом редактору «Просвещения».

Весь Ваш И. Анненский.

P. S. Я выбирал пьесы из разных отделов и, по возможности, менее субъективные.

Е. М. МУХИНОЙ

Le 22. II 1907
В‹еликий› Устюг **

Je viens de recevoir votre lettre, ma douce amie, la veille de mon départ (possible!). C'était un alinéa charmant — tout poésie et violette — à mon épopée d'Устюг le fastidieux, oú, du reste, je crois avoir mis le point résolu.

---

* Здесь: в самом имени предзнаменование (*лат.*).

22.II 1907.
В‹еликий› Устюг

** Я получил Ваше письмо, мой милый друг, накануне моего отъезда (возможного!). Это было прелестным введением — сплошная поэзия и фиалки — к моей эпопее Устюга Усыпительного[1], где, кстати, я полагаю, поставил решительную точку. Вы говорите мне о Лоэнгрине[2]. Знаете ли Вы, что я думал об этом персонаже (мистическом, в большей мере, чем таинственном) и, может быть, в тот самый

Vous me parlez de Lohengrin. Savez vous que j'ai pensé à ce personnage mystique (plus tôt que mystérioux), et peut-être au moment même que vous [1] l'applaudissiez. Pour toute ressource j'ai emporté avec moi de Царское un volume de Зелинский «Troisième livre des idées». La partie concluante en est consacrée à Merlin l'enchanteur d'Immermann. Зелинский me donne l'impression d'en raffoler. D'après son analyse — et par esprit de contradiction peut être — je ne le goûte que médiocrement, ce monde de sygnes et de blondes charnues aux yeux couleur de mousse de bière. Pour Wagnérien, je le suis, je l'étais toujours, et je me réjouis d'avance de la perspective de contempler le Ring en entier, d'autant plus que je puis compter sur votre commentaire... une parcelle de vous: vous qui l'aimez bien, n'est ce pas, ce monde d'Allemagne legendaire?

Vous ne me dites rien, si Vous allez toujours bien et si Vous avez de bonnes nouvelles de ce pauvre Max. Que Dieu vous le garde, chérie! Vous qui êtes la bonté et la compassion même, Vous le soleil de tous ceux qui vous entourent et qui vous adorent même pour la faible lueur qui leur parvient de vous.

La plume me glisse de la main. Au revoir, fée! Il est nuit, il fait noir! Ah...

A vous de coeur

I. A.

Е. М. МУХИНОЙ

8. III 1907
Ц‹арское› С‹ело›

Дорогая Екатерина Максимовна,

Не откажите, пожалуйста, написать хоть несколько слов о Вашем здоровье, но только дайте точные сведения по следующим пунктам:

1. Как Ваше самочувствие?
2. Что сказал доктор? Неделя испытания окончилась сегодня, не правда ли?
3. Можно ли Вам разговаривать?

Я пишу обо всем этом, п‹отому› ч‹то› меня очень беспокоит Ваше недомогание, а приехать узнать некогда. За мою поездку в Вел‹икий› Уст‹юг› накопилось так бесконечно много дел по Уч‹еному› Ком‹итету› и Окр‹угу›,

момент, когда Вы ему аплодировали. В подспорье я захватил с собой из Царского том Зелинского — «Третья книга идей» [3]. Заключительная часть ее посвящена Мерлину-волшебнику Иммермана [4]. У меня впечатление, что Зелинский от него в безумном восторге. Судя по его анализу (и, быть может, из духа противоречия), мне не слишком нравится этот мир лебедей и упитанных блондинок с глазами цвета пивной пены. Вагнерианцем же я остаюсь, я им был всегда, и я заранее радуюсь перспективе увидеть «Кольцо» полностью [5]. Тем более, что я могу рассчитывать на Ваши пояснения... частицу Вас, Вас, которая так любит, не правда ли, этот мир Германии легенд?

Вы ничего мне не говорите о том, хорошо ли Вы себя чувствуете и имеете ли Вы добрые вести о бедном Максе [6]? Пусть бог сохранит Вам его, дорогая! Вы, воплощенная доброта и сострадание, Вы, солнце всех, кто Вас окружает и обожает Вас даже за слабый свет, который Вы на них изливаете. Перо выскальзывает из моих рук...

До свидания, фея! Наступила ночь... Темно... Ах...

Всем сердцем Ваш

И. А. (*фр.*).

что я начинаю немножко тяготиться процессом, который, по какому-то недоразумению, принято называть жизнью, хотя, чем он отличается от простого и даже темного сгорания, я совершенно не знаю.

Прочитал на днях (в конце праздников) «Иосифа» и написал Павлу Павловичу на трех листах разбор этой очень замечательной книги[1]. Третьего дня наткнулся на «Шиповник» и занозил мозг «Жизнью человека»[2]. Вещь неумная, а главное, вымученная. Совершенно не понимаю, для чего было ее писать, а еще менее, зачем было тратить тысячи на ее постановку[3]? Если так нужен был этот лубочный дидактизм — то не проще ли было взять любую притчу или пролог. Разве не дадут они гораздо более глубоких контрастов (напр‹имер›, богач и Лазарь[4]), — я уже не говорю о более трогательной поучительности и более чуткой морали. Вместо всех бесцветных старух, людей в сером и т. д. насколько символичнее было бы гноище Иова[5] и сиреневые крылья серафима с глубокими черными глазами и нежным овалом лица...

Зачем я пишу Вам все это? Все эти эстетические вопросы затушевались для Вас моралью. Мне жалко Вашей души. Нет, не думайте, что жалко из ревности, потому что она уходит от моей, — от нашей голубой шири. Мне грустно, потому что она обрывает свои крылья. А впрочем, м‹ожет› б‹ыть›, Вы правей меня и лучше видите, куда идти.

Не слушайте меня, милая... Идите, куда ведет Вас Ваша мысль.

Право, иной раз мне страшно: уж не являюсь ли я, в сущности, истинным деспотом со всей моей хваленой эстетической свободой. Да еще если бы я сам точно в чем-нибудь был уверен.

И. А.

Е. М. МУХИНОЙ

18. III 1907
Ц‹арское› С‹ело›

Вчера, дорогая Екатерина Максимовна, привозил в заседание Совета Вам письмо, но Арк‹адия› Андр‹еевича› не было, и сегодня письмо уже анахронизм.

Простите меня великодушно и нежно, Вы, добрая и милая, за то, что я не приехал по Вашему всегда для меня — Вы знаете — приятному зову. И на наступающей неделе — это последняя перед Петровским конкурсом — я не свободен ни одного дня. Постараюсь урваться в субботу — между завтраком и обедом. Вы меня напоите чаем, не правда ли?

Впечатление от музыки «Золота Рейна»[1] у меня большое, чудное, но от игры — расхолаживающее. Текст немецкий я изучил. Меня пленили символические аллитерации и это первое возникновение страстей — вначале столь же смешанных и хаотических, как и стихии. Лучше всего по музыке, несомненно, водная картина. Жалко только, что эти дуры с хвостами мешали работе фантазии[2], к‹ото›рую разбудила музыка, и у меня по крайней мере повела по совсем другому пути. Хороша характеристика стелющегося пламени (Логе — Ершов)[3] и чудный голос, меня заворoживший, у Земли-Збруевой[4].

Я слушал с таким вниманием, что у меня даже голова заболела. Понимаете Вы художественную концепцию Вотана[5]? Я никак не мог решить: кто он именно: Король пива Гамбринус или бухгалтер? Фрика-Славина — sa bourgeoise * — этим все сказано[6]. Ершов пел чудесно, но по временам забывал, что он не Мефистофель. Но Збруева... Збруева...

Вы знаете новость? Я написал третье Отражение — Бранда[7], вещь, к‹ото›рую, кажется, никто от меня не услышит.

Ваш И. Анненский.

А. А. БЛОКУ

18. VI 1907
Ц‹арское› С‹ело›,
д. Эбермана

Дорогой Александр Александрович,

«Снежную маску» прочитал[1] и еще раз прочитал. Есть чудные строки, строфы и пьесы. Иных еще не разгадал и разгадаю ли, т. е. смогу ль понять возможность пережить? Непокорная ритмичность от меня ускользает. Пробую читать, вспоминая Ваше чтение, — и опускаю книгу на колени...

«Влюбленность»[2] — адски трудна, а

зеленый зайчик
В догоревшем хрустале[3] —

чудный символ рассветного утомления.

Благодарю Вас, дорогой поэт.

Ваш И. Анненский.

Посылаю письмо это поздно, задержал Ваш адрес.

И. Анненск‹ий›

А. Г. ГОРНФЕЛЬДУ

1. III 1908
Царское Село,
д. Эбермана

Многоуважаемый Аркадий Георгиевич.

Очень благодарю Вас за присылку Вашей интереснейшей книги[1]. Я прочел ее, стараясь поставить себя на ту точку зрения, которую Вы рекомендуете своему читателю. Мне кажется, что относительно Л. Андреева мне удалось проследить за некоторыми перебоями в Ваших отзвуках на его творчество[2]. Но, вообще, отчего Вы не дали дат? Дневник критика[3] — ведь это была бы настоящая находка. Особенно такого, как Вы: чуткого, самобытного и искусного. По-моему, у Вас есть одно большое преимущество перед другими нашими «критиками» (ох, это александрийское слово, как плохо оно выражает свою современную сущность![4]). Вы умеете избежать того иронического парадокса, который в анализах наших так часто противополагается патетическому парадоксу поэта: Вы сумели не

* Это мещанка (*фр.*).

быть иронистом, даже говоря о Сологубе[5], пафос которого я назвал бы поистине *вызывающим*.

Чрезвычайно симпатично мне в Вашем таланте и то, что вместо антитез у Вас часто находишь оттенки.

Как утомительны, напр‹имер›, эти вечные контрасты Мережковского[6] и как хорошо то, что Вы сказали о *гневе* и *злобе*[7]. И это верно, Достоевский вовсе не гневен, — он именно злобен. И разве бы дал себе он, этот самоистязатель, обличье благородства?

Еще раз благодарю Вас за Вашу книгу. Часто буду в нее заглядывать.

Искренно Вам преданный

И. Анненский

Е. М. МУХИНОЙ

2. III 1908
Царское Село,
д. Эбермана

Дорогая, Вы хотите, чтобы я Вам писал о творчестве. Как мало, по-моему, отъемлются от чуда его заповедные уголки, куда является со своими измерительными приборами физик или психолог, так и в вопросе о вдохновении и особой творческой деятельности поэта давно уже гнездится сомнение в полноценности заслуг того человека, который закрепляет своим именем невидную работу поколений и масс. Поэтика начала с сюжетов, позже возник вопрос о заимствованиях и реминисценциях. Определительная роль поэтической речи и власть слов только что начинают выясняться. Фантом творческой индивидуальности почти исчерпан. Но люди упорно, в виде дорогого им пережитка и в, может быть, законных целях самоуслаждения — толпе так же, как и отдельному человеку, нужен жир, а значит, и сахар, — люди упорно, говорю я, чествуют «гениев» не только монументами — куда ни шло — монументы для неоживших Елеазаров[1], — но речами и даже обедами. Это не столько смешно по отношению к чествующим, которые забавляются, как умеют, как ‹к› тем, которых чествуют...

Но я боюсь пускать в ход все те группы слов, которые уже поблескивают мне из моей чернильницы, — мне трудно бы было прервать их и — вместо письма — получилась бы целая статья, пожалуй... Нет, статьи бы не получилось, но ее проект, который, по теперешним моим планам, не должен появляться ранее, чем в августе. И потому позвольте мне не развивать мыслей о том, как центр чудесного должен быть перемещен из разоренных палат индивидуальной интуиции в чашу коллективного мыслестрадания, в коллизию слов с ее трагическими эпизодами и тайной. Когда-нибудь я покажу это на примере. Теперь боюсь и начинать. Вы спрашивали меня о романе Свенцицкого[2]. Он помечен 1908 г. — это очень интересно. Но ведь здесь он говорит совсем не то, что теперь, хотя и называет себя оставленным при университете и «писателем-проповедником». Роман шаблонен и даже не вполне грамотен, но дело не в этом.

Он неискусно претенциозен. А надпись «Антихрист» прямо-таки вызывающая, рекламная, рассчитанная на витрину и психопатию читателей.

Я удивляюсь, как люди, которым Свенцицкий нужен для легенды, не отговорили его от этой публичной эротомании.

Лично мне после ста страниц «Антихриста», которые я прочитал, Свенцицкий может быть интересен только отрицательно — как одна из жертв времени, а не как религиозный мыслитель и даже не как проповедник. Легенда его творится не для меня, и мне только грустно, что его соблазняют души, которые я полюбил свободными.

Ваш И. Анненский.

Е. М. МУХИНОЙ

3. VII 1908
Ц‹арское› С‹ело›,
д. Эбермана

Дорогая моя Екатерина Максимовна, как мне радостно получать Ваши солнечные открытки. Одно я прочел покуда Ваше закрытое письмо — с Босфора, но такое торопливое. Впрочем, при том усиленном притоке впечатлений, который теперь идет с Вами и за Вами, мне поспешность эта понятна и даже в ней есть для меня особенная тонкая красота. Я почти не отхожу от письменного стола, но рву больше, чем пишу, и бумаги, во всяком случае, извел много. Только с одним еще отчетом служебным покуда справился, зато написал огромную статью для Еврипида — «Маски Елены» и один тоже большой этюд о Достоевском[1], который меня уже давно мучил. Давно уже Пав‹ел› Павл‹ович›[2] допытывался у меня, что за причина того особого, болезненного предпочтения, которое я отдаю «Преступлению и наказанию», и ревновал меня к этому роману, — зачем я изменил «Бесам». Я даю теперь объяснение этой причины. Оригинальность моей статьи заключается в том, что к ней приложен чертеж[3], к которому иногда и следует прибегать, чтобы разобраться в ходе мыслей. Покуда я еще этого очерка не возненавидел, но уже запрятал его подальше. Чувствую себя неспособным сегодня писать, как я пишу в другие дни и как хотел бы Вам, дорогая, написать, так как, вероятно, переутомился. Весь жар мысли ушел на Достоевского... Но писать о нем теперь было бы прямо-таки неподсильным мне делом. Вы знаете, как тяжело мне повторяться.

Зачем Вы не здесь и я не могу читать Вам того, что написал, и в нашей духовной общности, в нашем гармоническом содумании, так часто меня живившем, искать проверки моих сомнений? У нас, наконец, знойные дни, хотя колорит уже июльский, с этой особой — дрожаще-пыльной и уже забывшей весну дымкой... Хороший, тихий июль — с вечерами, которым уже мечтаются, однако, осенние облака и звезды... Пионы развернулись пышно, но как-то не по-прошлогоднему, они точно разворочены... Кто-то будто рылся в их розовой тайне, только вчера бывшей бутоном, и грубо искал в ней наслаждения и разгадки этого наслаждения. Посылаю Вам книжку и дайте мне руку, дорогая.

Ваш И. Анненский.

Е. М. МУХИНОЙ

23. VII 1908
Ц‹арское› С‹ело›,
д. Эбермана

Вы угадали, конечно, дорогая. Мысль моя, как «бес» у Пушкина...

Вон уж он далече скачет...[1]

О, как я ушел от Достоевского и сколько пережил с тех пор... Говорят все, что я очень похудел. Да и немудрено. Меня жгут, меня разрывают мысли Я не чувствую жизни... Хорошо... Временами внешнее почти не существует для меня. Когда есть возможность забыть о *работе*, т. е. Округе, а он дает-таки себя знать, — бегу к своим книгам, и листочки так и мелькают, чтобы лететь под стол и заменяться новыми и лететь под стол опять. Я не хочу говорить, над какой вещью Еврипида я работаю и в каком именно смысле — из моего суеверия, которое Вы хорошо знаете. Но если я напишу мою вещь так, как теперь она мне представляется, это будет лучшее, что только когда-нибудь я мог от себя ожидать... А впрочем... может быть, выйдет и никуда не годная дрянь...

А в каких условиях я должен жить, если бы Вы знали. У нас переделки. Стук везде, целые дни, известка, жара... Я переведен в гостиную. бумаги меня облепили... Галерея заполнена платьем, пахнущим камфарой, пылью, развороченными книгами... Приводится в порядок моя библиотека. Недавно происходило auto-da-fe *. Жглись старые стихотворения, неосуществившиеся планы работ, брошенные материалы статей, какие-то выписки, о которых я сам забыл... мои давние... мои честолюбивые. нет. только музолюбивые лета́... мои ночи... мои глаза... За тридцать лет тут порвал я и пожег бумаги...

Простите, дорогая, что наполнил письмо собою... Так как-то подвернулся этот предметик. Тристан и Изольда...[2] Вы их нынче не услышите... Там есть чудное полустишие

Ich höre das Licht...
Sei tu? **

Это уж не из Вагнера.
Ваш И. Анненский.

А. В. БОРОДИНОЙ

6. VIII 1908
Ц‹арское› С‹ело›,
д. Эбермана

Дорогая Анна Владимировна,

Вчера поздно вечером только прочитал я Ваше письмо. Как это хорошо, что *мы* — я говорю *мы*, потому что Вы никогда не отказываетесь делиться со мной своим музыкальным богатством, — что мы получили новые музыкальные впечатления. Не говоря уже о том, что Вы сумели побудить меня

* Сожжение (*исп.*).
** Я чую свет.., (*нем.*). Не ты ли это? (*ит.*).

к восприятию Вагнера и к наслаждению 4-й симфонией Чайковского, я обязан Вам и тем, что вообще стал *слушать* лучше, умнее. Недавно провел я ровно час, полный глубокого интереса: слушал Героическую симфонию [1]. Берлиоз и Вагнер интересовались, кажется, более всего двумя последними ее частями, которые и отмечены восторженным произволом их объяснений [2] — то-то, я думаю, Ганслик [3] riait sous-cape *. Но мне более всего, — на этот по крайней мере раз, — понравилась вторая часть. Помните Вы там резкий басовый *окрик*? [4] (эти проклятые слова, эта пошлая погоня за пониманием; эти сети, расставленные Хагеном, чтобы поймать птицу-Зигфрида! [5]) и на него — не как ответ, даже не как эхо, а, скорее, как воспоминание, как озарение, — один тихий, чуть-чуть придавленный, даже струнный звук — один [6].

Нам *страшна чистая* красота: давай непременно мужчину, женщину, радугу, цветок, скуку, просветление и прочую бутафорию...

Но другое дело сцена, конечно, я не отрицаю ни Вагнера, ни, в частности, Байрейта [7], ни трогательных резигнаций корифеев, которые становятся в ряд. Они — лучшая эмблема музыки, которая скромно берет на себя роль иллюстратора, толкователя и — божество-сама, «грех наших ради и окаянства», надевает на себя наши смиренные одежды, нисходит до нас, до наших слов, садится за пир наших волнений и делает вид, что плачет нашими слезами.

Только сознайтесь, дорогая Анна Владимировна, что даже в этой оперно-драматической или какой хотите, но все же прикладной (tranchons le mot **) музыке лучшее — это все же то, чего мы не понимаем и в чем мы невольно и благоговейно чувствуем — е[е] божественную несоизмеримость с текстом, с накрашенными лицами и электрическими миганиями.

. . . . .

Боже, боже! Я, который брал это самое перо с самыми чистыми намерениями писать только о том, что Вы хотели об нас узнать, что я только наболтал. Не сердитесь!

Дина получила Ваше письмо и прочитала его с большим интересом. Она Вас очень благодарит и кланяется Вам. На этих днях она собирается ехать в деревню к себе в Сливицкое, чтó показывает Вам лучше всяких извещений, что меня она считает здоровым и благополучным. Что касается меня, то я с ужасом вижу приближение осени и, в общем, недоволен результатами своего рабочего лета: одно меня утешает, что разобрал свои бумаги (за 30 лет) и сжег все свои дразнившие меня и упрекавшие материалы, начинания, проекты и вообще дребедень моей бесполезно трудовой молодости. Кроме подготовки к лекциям, я написал три вещи: две для 2-го тома «Т‹еатра› Евр‹ипида›» — «Античные маски Елены» и «Таврическая жрица у Еврипида, Ручеллаи и Гете» [8]. Эта последняя работа, помоему, лучшее, что я написал об Еврипиде. По крайней мере, — таково покуда мое впечатление. Кроме двух нужных статей, написал и одну ненуж-

---

* Втихомолку смеялся (*фр.*).
** Говоря откровенно (*фр.*).

ную — «Художественная идеология Достоевского»[9]. Она посвящена «Преступлению и наказанию» и рассчитана на любителей этого писателя. Я делаю попытку объяснить, как возникает сложность художественного создания из скрещивания мыслей и как прошлое воссоздается и видоизменяется в будущем.

Ольге[10] очень понравилось, но она так безмерно снисходительна к тому, что я ей читаю, что боюсь положиться на ее впечатления.

Сам уже начинаю свои кристаллизовавшиеся мысли мучительно ненавидеть — но это, вероятно, потом сменится равнодушием.

Письмо Ваше меня в одном отношении не удовлетворило. Я не понял, отчего не пишете Вы о «Парсифале». Ведь речь же должна была идти не о Вашем лично религиозном мире, не о Вашей самопроверке, а вообще о религиозном чувстве. Впрочем, мы еще поговорим об этом, не правда ли? Кстати, Вы не слышали «Жизнь и смерть» Рихарда Штрауса[11]?

Искренне Вам преданный

И. Анненский.

Е. М. МУХИНОЙ

17. X 1908
Ц‹арское› С‹ело›,
Захаржевская, д. Панпушко

Грустно мне за Вас, дорогая, и вместе с тем я чувствую, каким нестерпимым лицемерием было бы с моей стороны говорить Вам, что ниспосылаемое Вам судьбою есть лишь украшение для Вашей благородной души. Тяжело казаться педантом, когда сердце, наоборот, полно самого искреннего сочувствия, но что же скажу я Вам, дорогая, господи, что я вложу, какую мысль, какой луч в Ваши открывшиеся мне навстречу, в Ваши ждущие глаза?

Бог? Труд? Французский je m'en fich'изм*? Красота? Нет, нет и нет! Любовь? Еще раз нет... Мысль? Отчасти, мысль — да... Может быть.

Люди, переставшие верить в бога, но продолжающие трепетать черта... Это они создали на языке тысячелетней иронии этот отзывающийся каламбуром ужас перед запахом серной смолы — Le grand Peut-Être**. Для меня peut-être — не только бог, но это *все*, хотя это и не ответ, и не успокоение... Сомнение... Бога ради, не бойтесь сомнения... Останавливайтесь где хотите, приковывайтесь мыслью, желанием к какой хотите низине, творите богов и *горé* и *долу* — везде, но помните, что вздымающая нас сила не терпит иного девиза, кроме Excelsior***, и что наша божественность — единственное, в чем мы, владеющие *словом*, ее *символом*, — единственное, в чем мы не можем усомниться. Сомнение и есть превращение *вещи в слово*, — и в этом предел, но далеко не достигнутый еще нами, — желание стать выше самой цепкой реальности... И знаете, *это самое доро-*

* Наплевательство (*фр.*).
** Великое «Может быть» (*фр.*).
*** К вершинам (*лат.*).

гое, последнее — я готов отдать на жертву всякому новому дуновению, которое войдет в мою свободную душу, чтобы сказать: «Знаешь? А ведь, может быть, это я? Не гляди, что я такая шальная, и безобразная, и униженная». Я на распутии, я на самом юру, но я не уйду отсюда в самый теплый угол. Будем свободны, будем всегда не то, что хотим... Милая, бедная. и бесконечно счастливая, тем, что осязательно-грустная.

Ваш И. Анненский.

А. В. БОРОДИНОЙ

26. XI 1908
Ц‹арское› С‹ело›,
Захаржевская, д. Панпушко

Дорогая Анна Владимировна,

Ольга передала мне Ваш глубоко тронувший меня подарок.

Малларме[1] был одним из тех писателей, которые особенно глубоко повлияли на мою мысль. В этом выборе я чувствую тонкое внимание и ценю сочувственную вдумчивость. Прекрасна была Ваша мысль, и это трогает меня.

Я не наполню, однако, этого листка мыслями о Малларме или хотя бы по поводу него. Я смотрю на мои новые томики и думаю о другом: отчего так красивы книги и за что их любишь? И отчего они так тяжелы, и отчего они так нежны и ни на чем переезды не оставляют такого следа, как именно на книгах — отчего они нежны, книги?

Если допустить, что все может быть прекрасно, стань оно только творческой мыслью, если считать, что сама природа хороша только, когда это мысль какой-то великой Души, и чаще всего моментами, — шевеля в нас сочувственные струны, то станет понятна и красота книг. Мне смешны библиофилы: они мне кажутся всегда похожими на тех благочестивых и тщеславных афинян, которые надевали еще тонкие золотые ризы на божественное тело своей Девственной Заступницы[2].

Нет, книга прекрасна, как Мысль. Это та форма, которую облюбовала себе самой — Мысль. Сколько ей навязывают их — от гаммы и чуть ли не до злодеяния — но одна Книга есть только Мысль, Одна Мысль. Все остальное в книге и вне книги — это уже мы — наше тщеславие. Вот отчего нельзя не любить Книги. Вот чем она прекрасна.

Ваш И. Анненский.

‹А. Н. АННЕНСКОЙ›

16. XII 1908

Дорогая сестрица,

Я прочитал отменно скучное произведение Леонида Андреева «Черные маски».

По-моему, объяснить какое-нибудь литературное произведение можно лишь определив его композицию, т. е. замысел автора, его ближайшую цель.

Цель у Л. Андреева была, как мне кажется, *не столько литературная, сколь* феерическая, *театральная*. Некогда драматург задавался мыслью

учить своих сограждан через посредство лицедеев, которых звали «техниками Диониса», т. е. ремесленниками искусства. Трагик *учил* истинному смыслу мифов, как теперь катехизатор учит детей понимать молитвы и заповеди. Когда миновала пора творчества, выдвинулись актеры — век *творчества* сменился веком *интерпретации*. Современник Аристотеля, актер Полос так высоко ставил свое искусство, что, когда ему надо было изобразить глубокое страдание и заразить зрителей волнением при виде чужой скорби, он принес на сцену урну с пеплом собственного сына, и никогда, конечно, рыдание не было таким непосредственным — среди праздничной толпы. Но в наше время для Леонида Андреева драма от *трагиков* и даже *лицедеев* перешла и уже давно — еще ниже, *в руки декораторов, бутафоров, Мейерхольдов*[1]. И это не случайность — в этом проявилась эволюция театра и театрального искусства и, может быть, обещающая в будущем небывалый блеск и даже умственное наслаждение. Л. Андреев, по-моему, искал *сценических эффектов* — прежде всего.

Улыбающееся сумасшествие герцога, которое началось в нем *гораздо ранее, чем он видит масок*, — его *объективированная* Андреевым *галлюцинация и мука* — в *литературном* отношении *продолжает черствое, рационалистическое, гелертерское* сумасшествие автора «Записок»[2]. Там — не имелось в виду декоратора, и потому можно было ограничиться развитием символа «решетки», сумасшествием, возникшим на почве идеи побега, сумасшествия, экзальтированного тайным пороком. Здесь в «Масках» надо было удовлетворить фигурантов, дать заработок театральным плотникам, а, главное, окрылить фантазию «товарища-мейерхольда». Были времена, когда Фидий[3] был только банаусос, т. е. *ремесленник* с ремешком на лбу — Фидий! Теперь ремесло отыгрывается на станиславских и мейерхольдах: теория «трех единств» отвергнута, чтоб уступить место теории «трех стен».

Переходя к мелочам, отмечу, что *уже в первой сцене* герцог — *вполне сумасшедший человек*... Его преследует *кошмар темноты*: башню и дорогу он приказывает *залить светом*. Сумасшествие его только незаметно, потому что автор еще не *объективировал его сценически*, не разделил его на *десятки жестов, ужимок, замаскированных Страхов, лицедействующих Отчаяний*; не *заменил* еще его лишь прикрыто привычным благообразием *тягостной душевной дисгармонии* — *дикою музыкой* второй картины.

Не без искусства Леонид Андреев поставил рядом с герцогом его влюбленную жену: она так очарована своим еще не остывшим желанием, что не может видеть, что любит больного, что целует отвратительного умственного калеку. Шут оригинален, но поневоле, кажется. Л. Андреев очень талантлив, но он совершенно *лишен гения* — от природы. В нем нет *ни зерна безумия и юмора*. Его шут — печальный, блеклый, завистливый, негениальный, почти истерический шут XX в., но по-своему новый и нам близкий.

Вот такими представляются мне «Маски». Их литературное начало у Брет-Гарта и особенно у Эдгара По.

Ваш И. Анненский.

Н. П. БЕГИЧЕВОЙ

31. XII ‹1908› [1]
Ц‹арское› С‹ело›,
Захаржевская, д. Панпушко

В Вашем пении вчера звучали совсем новые ноты... Что Вы переживаете? Вы знаете, что была минута, когда я, — не слушая Вас, нет, а вспоминая потом, как Вы пели, плакал. Я ехал один в снежной мгле, и глаза мои горели от слез, которые не упали, но, застлав мне снежную ночь, захолодели, самому мне смешные и досадные. Ведь я, может быть, и ошибаюсь... Да я, наверное, ошибаюсь... Это не была скорбь, это не была разлука, это не было даже воспоминание; это было серьезное и вместе с тем робкое искание примирения, это была какая-то жуткая, минутная, может быть, но покорность и усталость, усталость, усталость...

Господи, как глуп я был в сетованиях на банальность романсов, на эти *муки и улыбки*, похожие между собой, как... красавицы «Нивы» [2]. Что увидишь ты, гордец, в венецианском зеркале, кроме той же собственной, осточертевшей тебе. улыбки? . И чего-чего не покажет тебе самое грубое, самое пузырчатое стекло? Смотри — целый мир... Да, поверь же ты хоть на пять минут, что ты не один. Банальность романса, это — прозрачное стекло. Слушай в нем минуту, слушай минутную думу поющей. Сумасшедший, ведь — это откровение.

Ну, кто *там* мог понимать? «Зови любовь мечтою, Но дай и мне мечтать». Да разве тут была в эту минуту одна Ваша душа? Одна Ваша печаль? Это — было прозрение божественно-мелодичной печали и в мою душу, и в его. и в ее душу. Но это надо пережить. И вчера я пережил жгучую минуту прозрения, вместе с Вами ее пережил. Как я Вас благодарю, милая Нина. Мне больно за Вас, но я и безмерно рад за Вас — за ту светлую дверь «сладкозвучности и понимания», которая открылась вчера в Вашем сердце.

Вы не пели, Вы творили вчера.
Ваш И. А.

А. А. БУРНАКИНУ

30. I 1909

Простите, дорогой Анатолий Андреевич, но я не имею средств дать Вам взаймы денег, о которых Вы просите.

Очень жалко, что до сих пор не получил экземпляров.

Затем, ввиду того что я приступаю к печатанию «Второй книги отражений», а издание «Б‹елого› К‹амня›» — не знаю, как его назвать теперь — сборник или журнал? — по-видимому, задержалось, я настоятельно прошу Вас, Анатолий Андреевич, вернуть мне тексты моих двух статей «Мечтатели и избранник» и «Юмор Лермонтова». Я и так слишком долго затянул выпуск сборника. К тому же с помещением статей произошло недоразумение. Редакция «Б‹елого› К‹амня›» напечатала «Символы крас‹оты›» [1] ранее, чем первую главу, по соображениям, для меня совершенно

непонятным и хотя у меня между статьями есть ближайшая и тесна
связь.

Пожалуйста же, Анатолий Андреевич, не замедлите высылкой мне тек
стов этих двух статей. Они мне крайне нужны.

Искренне преданный Вам
И. Анненский.

Т. А. БОГДАНОВИЧ

6. II 190
Ц‹арское› С‹ело
Захаржевская, д. Панпушк

Милая Танюша,

Благодарю тебя за присылку мне билета[1] и за желание видеть мен
Фонтанка, 83.

Взвесив соблазн видеть тебя и удовольствие поговорить еще, може
быть, с несколькими интересными людьми, с одной стороны, и перспек
тиву вечера, где Достоевский был бы лишь поводом для партийных пере
бранок и пикировок, да для вытья на луну всевозможных Мережковски
и Меделянских пуделей — я решил все же, что не имею права отнимат
вечер от занятий. О, нет никакого сомнения, что если бы предстоял разго
вор о Дост‹оевском›, я бы приехал и, вероятно, стал бы тоже говорит
Но что Столпнеру[2] Дост‹оевский›? Или Мякотину[3]? Или Блоку[4]? Дл
них это не то, что для нас, — не высокая проблема, не целый источни
мыслей и загадок, а лишь знамя, даже менее, — орифламма, — и это ещ
в лучшем случае, а то так и прямо-таки *деталь в собственном страдани*
в том, что *я*, вы понимаете, *я*... Мы говорим на разных языках со всем
ними или почти со всеми. Я жадно ищу понять и учиться. Но для меня н
было бы более торжественного и блаженного дня, когда бы я разбил по
следнего идола. Освобожденная, пустая и все еще жадно лижущая пла
менем черные стены свои душа — вот чего я хочу. А ведь для них сом
нение, это — риторический прием. Ведь он, каналья, все решил и тольк
тебя испытывает, а ну?! а ну?!..

О разговорах партийных я не говорю. Очень серьезные, может быт
трагические даже, когда они связаны с делом, они мне всегда в собрани
характера, т‹ак› сказать, академического представляются чем-то вро
идей Жюля Верна, ступенью выше тостов и ступенью ниже шахматны
турниров. Но политиков все же нельзя не уважать. Это *люди* мысли, люд
отвлеченности. Они безмерно выше Мережковских уже по одному том
что у тех, у Мережковских, именно отвлеченности-то и нет, что у ни
только *инстинкты* да самовлюбленность проклятая, что у них не мысл
а золотое кольцо на галстуке. С эсдеком можно грызться, даже нель
не грызться, иначе он глотку перервет, — но в Блоке ведь можно толь
увязнуть. Искать бога — Фонтанка 83. Срывать аплодисменты на боге.
на совести. Искать бога по пятницам... Какой цинизм!

Не принимай этого, милая, впрочем, au serieux*. Я сержусь на этих людей, — но разве я могу поручиться, что стою больше самого малого из них? Конечно, нет. Пусть они это сами не ищут, но они ведь тоже жертвы, ведь и они — лишь слабые отражения ничего иного, как того же Исканья. В них, через них, через их самодовольство и кривлянье ищет истины все, что́ молчит, что́ молится и что́ хотело бы молиться. но в чьей покорности живет скрежет и проклятие...

Бог знает... куда заводит иногда перо, взятое со скромной целью дружеской записки. Все это оттого, что я, когда тебе пишу, то вижу перед собою твои глаза, да еще не те глаза, которые ты показываешь всем, а те, которые я уловил всего два раза в жизни: раз, помню, было тогда утро, лето и жарко, и ты носила ребенка. Ты так спрашиваешь глазами, что к тебе идут не слова, а мысли самые идут... мысли.. мои черные, печальные, обгорелые мысли.

Твой И. Анненский.

М. А. ВОЛОШИНУ

6. III 1909

Дорогой Максимилиан Александрович,

Да, Вы будете один[1]. Приучайтесь гореть свечой, которую воры забыли, спускаясь в подвал, — и которая пышет, и мигает, и оплывает на каменном приступке, и на одни зигзаги только и светит — мыши, да и то, может быть, аполлоновски-призрачной[2]. Вам суждена, может быть, по крайней мере на ближайшие годы, роль малоблагодарная. Ведь у Вас школа. у Вас не только светила, но всякое бурое пятно не проснувшихся еще трав, Ночью скосмаченных... знает, что они — *слово* и что ничем, *кроме слова, им*, светилам, не быть, что отсюда и их красота, и алмазность, и тревога, и уныние. А разве многие понимают, что такое *слово* — у нас? Да почти никто. Нас трое, да и обчелся[3]. Впрочем, я, может быть, ошибаюсь. Сергей Констант‹инович› и Вы видите дальше вперед, чем я, слишком удрученный прошлым. Но знаете, за последнее время и у нас ух! как много этих, которые нянчатся со словом и, пожалуй, готовы говорить об *его культе*. Но они не понимают, что самое *страшное* и *властное* слово, т. е. самое *загадочное* — может быть именно слово — *будничное*. Что сделал с русской публикой один Вячеслав Иванович? Насмерть напугал все Замоскворечье.. Пуще Артюра Рембо[4]. Мы-то его понимаем, нам-то хорошо и не боязно, даже занятно... славно так. А сырой-то женщине каково? ..[5] Любите Вы Шарля Кро? Вот поэт — Do-re-mi-fa-sol-la-si-do. Помните?[6] Вот что нам — т. е. в широком смысле слова — нам — читателям русским — надо. Может быть, тут именно тот мост, который миражно хоть, но перебросится — ну пускай на полчаса — разве этого мало? — от тысячелетней Иронической Лютеции к нам в устьсысольские палестины[7].

Ваш И. Анненский.

---

* Всерьез (*фр.*).

С. К. МАКОВСКОМУ

12. V 1909

Дорогой Сергей Константинович,

Когда вы едете и надолго ли? Вечер удался [1]. Восхищен Вашей энергией и крепко жму Вашу руку. Итак, «Аполлон» будет...[2] Но сколько еще работы... Хронику, хронику надо... и надо, чтобы кто-нибудь оседлый, терпеливый литературный кипел и корпел без передышки [3]. Il faut un cul de plomb. quoi? *

Ваш И. Анненский.

С. К. МАКОВСКОМУ

День св. Ольги 1909 ‹11. VII›

Дорогой Сергей Константинович,

С какой радостью я читал — еще сейчас только — Ваши строки, такие тонкие, что я три раза меняю перо, чтобы менее расходиться с ними в ответе [1]. Вы пишете о Сологубе [2]. Знаете, чего мне жалко. Я не могу сейчас говорить о прозе Сологуба, а я знаю, что она гораздо интереснее и сложнее, чем его стихи. Но я больше недели был болен «Пламенным кругом» Сологуба, пока не вылился он из меня, сболтавшись с моей кровью, — метафора нелепа и грязно риторична [3]. Но я не виноват — не таков ли и сам Елкич [4]. А Вы знаете ведь и мою идиосинкразию. Я могу о каждой «недотыкомке» думать и говорить даже иначе, как на ее языке, даже хуже — ее «болталке и заикалке» [5]. Ну, простите... не буду. Статью кончил. Она уже в переписке. Жду Вас, чтобы прочитать с Вами, — ее никто не знает, даже мои домашние, кроме нескольких страниц разве. Вот слушайте, во-первых, заглавие; во-вторых, план, т. к. ведь дело не кончилось... oh non, cher ami, Vous en aurez pour trois moi, allez! **. Заглавие — «О современном лиризме», три очерка [6]. Готов первый (около двух печатных листов): «Они»... Следуют «Оне» и «Оно» (т. е. искусство) [7] — наши завоевания и приобретения, проект маленькой выставки новой поэзии... une revue... quoi? ***

Что скажете Вы о моем плане? Что касается статьи, то ее резюме таково. Начала русского декадентства. Контраст нового с «Русскими символистами». Термины «символизм» и «декадентство». Характеристика новой поэзии в портретах (Брюсов и Сологуб). Связь символизма с городом [8]. Силуэты нашего символизма. Вся статья в цитатах. Рацей нет вовсе. Одного я боюсь — ее интимности. Не доросли мы еще до настоящего символизма. Вот, говорят, Сологуб на «Сатирикон» обиделся [9]. Пожалуй, еще с Бурениным меня смешают или с Амфитеатровым...[10] Бр...р... Ну, да еще посудим, конечно. Надо немножко все-таки дерзать. Я думаю, моя мягкость спасет и серьезность... Ну, до свидания, милый Сергей Константинович. Дайте знать, когда соберетесь.

Весь Ваш И. Анненский

---

* Нужен усидчивый зад... а? (*фр.*).
** Нет, мой дорогой, у Вас будет на три месяца, будьте спокойны! (*фр.*).
*** Некоего обозрения... каково? (*фр.*).

Е. М. МУХИНОЙ

25. VII 1909
Ц‹арское› С‹ело›,
Захаржевская, д. Панпушко

Дорогая Екатерина Максимовна,

Время идет так быстро, что иногда не видишь дней, теряешь дни. И не знаю просто, куда торопится эта телега жизни. Давно ли, кажется, я был у вас, в чудном вашем уголке, а с тех пор уже столько пришлось пережить, т. е., конечно, по-моему пережить — литературно, в мысли, в светлом достижении... Кончил, наконец, злополучную статью о «Троянках» [1] и могу возвратить Вам, дорогая, так безбожно конфискованную у Вас книгу Виламовица [2]. Я думаю, что никогда еще так глубоко не переживал я Еврипида, как в авторе «Троянок», и так интимно, главное. Кончил статью — вышла очень большая. Тотчас думал приняться за «Умоляющих» [3], которых начал уже три года тому назад (т. е. статью), но тогда бросил. Но приехал Маковский [4] — прискакал на мое письмо, что кончена статья для «Аполлона», и пришлось опять обратиться к «Лиризму» [5]. После чтения вместе с ним и весьма правильных его замечаний как редактора я признал необходимым кое-что изменить в статье. Опять несколько незаметно канувших куда-то дней. Ну, слава богу, вчера отдал, наконец, статью. Теперь завтра в связи с некоторыми литературными делами придется уехать в Финляндию на несколько дней и только через неделю водворюсь опять на место... Несколько раз, дорогая, принимался я думать — ночью особенно — о многом, что Вы говорили последний раз и вообще о чем мы говорили с Вами. Нет, тут тоже есть новое, а там уже что-то осталось невозвратное, по-новому лучисто, — но уже не трепетно-живущее. Как я навсегда запомнил нашу прогулку с Вами по мосточкам, среди дач. Я только в вагоне один осмыслил, куда мы ходили, что мы делали, говорили... Немец с пивной кружкой... О, я его не забуду никогда. — Он уже стал мною, прошлым, отошедшим... Вы говорили о своих воспоминаниях. Неужто Вы не видали, что заразили и меня обращением жизни в воспоминание? Итоги, итоги, везде итоги и какая-то новая неразграфленная страница. Наша тоже, но что мы на ней напишем? Что напишем?

Ваш И. Анненский.

С. К. МАКОВСКОМУ

30. VII 1909

Многоуважаемый Сергей Константинович,

Когда Вы уехали, я взял текст Клоделя и сверил первую половину «Муз» [1]. Получилось нечто совершенно неожиданное:

soeurs *farouches*	— *неукротимые...*
si d'abord *te* plantant	— не утвердившись в глубине
dans le centre de *son* esprit	*своего* духа ты
Tu ne perdais *sa*[1*] raison grossière	— не утратила бы *своего* разума
explosion	*возрастание*

[1*] Речь идет о хороводе, который *создает Терпсихора.*

elle se souvient	она вспоминает *самое себя* (sic!)
Elle ressent	Она напоминает
ineffable	неотвратимый
cadran solaire	циферблат солнца
fatidique	отвратимое
source emmagasinée	скрытый ключ
tisserand	*плотник* (sic!)

и т. д.

Я выписал не все, конечно... Боюсь, что Максим‹илиан› Алекс‹андрович› поторопился присылкою «Муз». Их надо, если уж рискнуть на перевод (я бы не отважился), то изучить раньше в связи с творчеством Клоделя вообще — и дать с объяснением, не иначе[2].

Ваш И. Анненский.

М. А. ВОЛОШИНУ

13. VIII 1909

Дорогой Максимилиан Александрович,

Очень давно уже я должен был писать Вам, — но время раздергано, нервы также, — и на письме вышло бы, пожалуй, совсем не то, что я хотел бы там увидеть. Ясности духа, веселой приподнятости, — вот чего вправе ждать от меня друзья и в личных сношениях, и в письмах. Но это лето сложилось для меня во многих, если не во всех, смыслах крайне неудачно. Для разговоров я еще мог себя монтировать, но на письма не хватало завода.

Ну, да это в сторону. Стихи Ваши мне понравились, конечно, очень[1]; да и не может не понравиться то, что «осуществляет мысль».

...плюет на алтарь,
Где твой огонь горит...[2]

Боже, как мы далеко ушли от этой бутафории. Право, кажется, что Пушкин иногда *не видел* того, что хотели покрыть его слова..

А это надсоновское:

Пусть *жертвенник разбит* — огонь еще пылает...[3]

Мысль... мысль? Вздор все это. Мысль не есть плохо понятое слово; в поэзии у мысли страшная ответственность. И согбенные, часто недоумевающие, очарованные, а иногда — и нередко — и одураченные словом, мы-то понимаем, какая это сила, святыня и красота.

Присылайте еще *алтарей*. Из моего ларца кое-что уже выудилось, но хотелось бы и из Ваших ненапечатанных пьес сделать подбор для первого нумера. Ведь мы почти что «маленькие причастницы» будем 15 октября[4].

Маковский показывал мне клоделевских «Муз» в Вашем переводе. и я просидел за ними часа четыре...[5] Ну, уж и работа была. Но отчего, скажите, Вы послали брульён?[6] Нет ли тут просто недоразумения?

Я сверил половину с текстом... Нет, Вы должны переработать это. Этого требуют музы прежде всего. А потом и имена: и Ваше и Клоделевское. Чертовски трудно, конечно, но если не Вы, то кто же будет русским переводчиком Поля Клодель?[7]

«Горомедон» меня тоже не вполне удовлетворил[8], и, прежде всего, откуда Вы взяли это слово — его нет ни в одной специальной энциклопедии, ни в одном словаре, ни в глоссарии, ни в регистрах...[9] Ну, до свидания, дорогой Максимилиан Александрович, кланяйтесь Толстым[10].

Ваш И. Анненский.

С. К. МАКОВСКОМУ

31. VIII 1909

Дорогой Сергей Константинович,

Жалею, что Вы больны. Я и сам расклеился и несколько дней не буду выезжать. Корректуры получил[1], но задержу их несколько дней, т. к. работа большая, а я пристально занят другим. Гумилеву мы бедному вчера все faux bond * сделали — и Вы, и я, и Вяч. Ив. Вышло уже что-то вроде бойкота[2]. Если бы я получил Вашу телеграмму до отправки своей[3], то, пожалуй, потащился бы к нему есть le veau gras (je l'execre le veau **) и больной. Прочитали Вячеслава сплошь? Ох, труден... а в пригоршнях мало остается, по крайней мере от первого всплеска[4]. Удосужусь — так прочту еще раз. Вероятно, буду счастливее. Эти дни живу в прошлом. Леконт де Лиль... О Леконте де Лиль... К Леконту де Лиль...[5] Что за мощь!.. Что за высокомерие! И какой классик! Страшно даже представить себе рядом с ним этого иронического «вольноотпущенника» Бодлера, которого великий креол так непонятно, так нелогично, так «антилеконтовски», но любил. Впрочем, они оба — и профессор, и элегический Сатана — ухаживали за одним желтым домино, от которого пахло мускусом и веяло Смертью[6]. Для чего надо, скажите, уходить из этого мира? Ведь я же создан им.. Но у меня, кажется, лихорадка.

Жму Вашу руку.
Ваш И. Анненский.

М. А. ‹АНДРЕЯНОВУ›

6. IX 1909
Ц‹арское› С‹ело›
Захаржевская, д. Панпушко

Глубокоуважаемый Михаил Александрович.

Прежде всего позвольте поблагодарить Вас за Ваше любезное и лестное для меня предложение преподавать в VIII классе женской гимназии княгини Оболенской.

Для меня как старого педагога нет, конечно, занятия сроднее, чем уроки. Но именно Вам-то, с другой стороны, как известному педагогу, вполне понятны будут и те сомнения, которые вызываются во мне Ва-

---

* Т. е. подвели, обманули (*фр.*).
** Жирного тельца (я чувствую отвращение... к телятине) (*фр.*).

шим предложением[1]. Никогда не шел я ни на один экзамен, не прочитав всего курса, и не дал, кажется, ни одного урока ex promptu*. Как же теперь, на склоне лет, да еще в одной из тех школ, куда я мог быть недавно командирован в качестве авторитетного лица, брать на себя два весьма серьезных курса, не имев времени подготовить их заранее? Получи я Ваше предложение хотя двумя месяцами ранее, я бы, разумеется, охотно его принял, но теперь мне приходится с грустью, но его отклонить, тем более что *курса всеобщей литературы* я никогда и нигде не вел, а с другой стороны, по нашим общим учено-комитетским воспоминаниям[2], Вы знаете, с каким недоверием я относился к его программам, когда таковые попадали ко мне на разбор.

Еще раз благодарю Вас, глубокоуважаемый Михаил Александрович, за доверие Ваше ко мне и оказанное внимание, и прошу Вас верить чувствам самой искренней моей преданности.

И. Анненский.

С. К. МАКОВСКОМУ

22. IX 1909

Дорогой Сергей Константинович,

По последнему предположению, которое у Вас возникло *без совета* со мною, Вы говорили мне, что моей поэзии Вы предполагаете отделить больше места (около листа или больше — так Вы тогда говорили), но *во второй* книжке «Ап<оллона>». Теперь слышу от Валентина, что и вторую книжку предназначают в редакции отдать «молодым», т. е. Толстому, Кузмину etc. Если это так, то стоит ли вообще печатать мои стихотворения? Идти далее второй книжки — в размерах, которые раньше намечались, мне бы по многим причинам не хотелось. Напишите, пожалуйста, как стоит вопрос[1]. Я не судья своих стихов, но они это — я, и разговаривать о них мне поэтому до последней степени тяжело. Как Вы, такой умный и такой чуткий, такой Вы, это забываете и зачем, — упрекну Вас, — не скажете раз навсегда, в чем тут дело? Ну, бросим стихи, и все[2].

Слышал я также, что готовится *большое* чтение в «Аполлоне», «Власа» будут читать, с концом, которого я не знаю, и без меня. Так это[3]?

Я не выхожу до воскресенья. В *субботу* у меня читает новую повесть Ауслендер[4]. Вы не могли бы приехать пообедать? Кончили бы чтение рано, не засиживаясь. Приезжайте, если можно, если доктор позволит. Погода ведь мягкая. Во всяком случае жду Вашего ответа.

Ваш И. Анненский.

Н. П. БЕГИЧЕВОЙ

26. IX 1909

Милая Нина,

Вот только когда я удосужился написать Вам в ответ на Ваше, такое глубоко тронувшее меня письмо. Но я прочитал Ваши строки, лежа в постели. А сполз я с этой противной только на этих днях, да и то такой ос-

* Без подготовки, экспромтом (*фр.*).

лабевший, раздражительный, ни на что не способный и не годный, что даже подумать про «этого человека» неприятно, совестно и досадно. Да, мы давно не виделись и еще больше времени не говорили по душе. Разглагольствования мои, я думаю, уже совсем испарились из Вашей памяти, милая. А ведь в этом и заключалось, главным образом, наше общение, что я разглагольствовал. Я люблю вспоминать наши утра тоже и Вашу комнату, где у меня сердце иногда так радостно стучало... Мимо, мимо! Золотые цепочки фонарей — две, и черная близь, и туманная даль, и «Фамира». Мимо, мимо! Вчера я катался по парку — днем, грубым, еще картонно-синим, но уже обманно-золотым и грязным в самой нарядности своей, в самой красивости — чумазым, осенним днем, осклизлым, захватанным, нагло и бессильно-чарующим. И я смотрел на эти обмякло-розовые редины кустов, и глаза мои, которым инфлуэнца ослабила мускулы, плакали без горя и даже без ветра... Мимо, мимо! Я не хотел вносить в Ваш черноземный плен еще и эти рассолоделые, староватые слезы. Видит бог, не хотел... Как это вышло.

Бедная, мало Вам еще всей этой капели: и со стрех, и с крыш, и об крышу.. и плетней и косого дождя... Но откуда же взять Вам и другого Кеню? — вот еще вопрос. Я вышел в отставку[1], но и это — не веселее. Покуда есть кое-какая литературная работишка[2], но с января придется серьезно задуматься над добыванием денег. То, что издали казалось идеальней, когда подойдешь поближе, кажет теперь престрашные рожи. Ну, да не пропадем, авось.. Гораздо более заботят меня ослабевшие и все продолжающие слабеть глаза... Опять и грустная и скучная... материя, Ниночка. Видно, я так и не выцарапаюсь из этих скучностей и грустностей сегодня. В недобрый час, видно, взял я сегодня и перо. Чем бы мне хоть похвастаться перед Вами, что ли. Ах, стойте. Я попал на императорскую сцену... шутите Вы с нами. Вчера ставили в моем переводе «Ифигению» Еврипида[3]. Я должен был быть на генеральной репетиции, но увы! по обыкновению моему уклоняться от всякого удовольствия, предпочел проваляться в постели. А все-таки поспектакльное что-то мне будет идти, пожалуй и сотняшку наколочу. Ну, милая, дайте ручку.

Через реченьку,
Через быструю
Подай рученьку,
Подай другую...

Простите, милая. И любите хоть немножко не меня теперь... Фу! а меня в прошлом!

Н. П. БЕГИЧЕВОЙ

‹Без даты›

*Ich grolle nicht...**
(есть ли тут ирония?)

Я все простил. Простить достало сил
Ты больше не моя, но я простил:
Он для других, алмазный этот свет,
В твоей душе ни точки светлой нет.

Не возражай! Я был с тобой во сне:
Там ночь росла в сердечной глубине,
А жадный змей все к сердцу припадал.
Ты мучишься: я знаю... я видал [1].

Это не Гейне, милая Нина, это — только я. Но это также и Гейне. Обратите внимание на размер, а также на то, что «Ich grolle nicht» начинает первую и заканчивает вторую строку, отчего в первой получилась двойная рифма, причем на тот же гласный звук.

К пению, я думаю, подойдет.

«Лопающегося сердца» и «грызущего змея» я избежал [2], и счастлив. Да и у Гейне это не символы, а эмблемы. Я посвящаю эти 8 строк той, чьи люблю четыре первых серебряных ноты... Они нитью пробираются по черному бархату. Бархат их нежит, но он душит их. А они хотят на волю. Бедные, они хотят на волю... Зачем? Зачем?

И. А.

‹На отдельном листке›

Я все простил. Простить достало сил;
Ты не пойдешь со мной, — но я простил...
С твоей груди алмазный льется свет,
Но ни луча в унылом сердце нет.

Не возражай. Я был с тобой во сне:
Там ночь росла в сердечной глубине,
А жадный змей все к сердцу припадал.
Ты мучишься: я знаю. я видал [3]

В. И. ИВАНОВУ

17. X 1909

Дорогой Вячеслав Ив‹анович›.

Я только что получил Ваше превосходное стихотворение, которое я и воспринимаю во всей цельности его сложного и покоряющего лиризма. Заглушаю в душе лирическое желание ответить — именно потому, что боюсь нарушить гармонию Вашей концепции и красоту мысли — такой яркой и глубинно-ласкающей, что было бы стыдно полемизировать против ее личного коррелята и еще стыднее говорить о себе в терминах. мистически

* Я не сержусь (нем.)

связанных с «Тем — безглагольным, безответным»[1] Когда-нибудь в капризной беглости звука, то влажно <?> сшибаясь, то ропотно разбегаясь, связанные и не знающие друг друга, мы еще продолжим возникшее между нами недоразумение[2]. Только не в узкости личной полемики, оправданий и объяснений, а в свободной дифференциации, в посменном расцвечении волнующей нас обоих Мысли. О чем нам спорить? Будто мы пришли из разных миров? Будто в нас не одна душа — беглая гостья; душа, случайно нас озарившая, не наша, но Единая и Вечная и тем безнадежней любимая?

Ваш И. А.

М. А. ВОЛОШИНУ

4. XI 1909

Многоуважаемый Максимилиан Александрович,

У меня возврат инфлуэнцы, и потому я должен, как лежащий в постели, прибегнуть к состраданию посторонних рук[1].

Не могу Вам сказать, как я огорчен невозможностью присутствовать сегодня при обсуждении Вашего «Венка»[2]

Благодарю Вас за Ваши любезные хлопоты о «Кипарисовом ларце»[3]. Так как я раз уже предлагал Грифу свою книгу, то, мне кажется, было бы целесообразнее предложить ее вторично лишь в крайнем случае, т. е. если бы Соколов не захотел сделать первого шага. И потому Вы бы меня очень обязали, написав ему еще раз, чтобы шаг был сделан с его стороны[4].

Если же он затруднится это сделать, то я сделаю это, конечно, сам; напишу, что слышал от Вас, что Гриф непрочь издать мою книгу.

Не оставьте меня, пожалуйста, вестью о дальнейшем.

Искренне Вам преданный
И. Анненский.

С. К. МАКОВСКОМУ

12. XI 1909

Дорогой Сергей Константинович,

Я был, конечно, очень огорчен тем, что мои стихи не пойдут в «Аполлоне». Из Вашего письма я понял, что на это были серьезные причины. Жаль только, что Вы хотите видеть в моем желании, чтобы стихи были напечатаны именно во 2 №, — каприз. Не отказываюсь и от этого мотива моих действий и желаний вообще. Но в данном случае были разные другие причины, и мне очень, очень досадно, что печатание расстроилось. Ну, да не будем об этом говорить и постараемся не думать[1]

Еще Вы ошиблись, дорогой Сергей Константинович, что время для появления моих стихов безразлично. У меня находится издатель и пропустить сезон, конечно, ни ему, ни мне было бы не с руки[2]. А потому, вероятно, мне придется взять теперь из редакции мои листы, кроме пьесы «Петербург», которую я, согласно моему обещанию и в то же время очень гордый выраженным Вами желанием, оставляю в распоряжении редактора «Аполлона». Вы напечатаете ее, когда Вам будет угодно[3].

Искренно Вам преданный И. Анненский.

‹АВТОБИОГРАФИЯ›

Как большинство людей моего поколения, если они, как я, выросли в литературных и даже точнее — литераторских традициях, я рано начал писать. Мой брат Н. Ф. Анненский[1] и его жена А. Н. Анненская[2], которым я всецело обязан моим «интеллигентным» бытием, принадлежали к поколению 60-х годов. Но я все-таки писал только стихи, и так как в те годы (70-е) еще не знали слова *символист*, то был *мистиком* в поэзии и бредил религиозным жанром Мурильо[3], который и старался «оформлять словами». Черт знает что! Мои приятели, теперь покойные лирики, Николай Кобылин[4] и Анатолий Вигилянский[5] (Вий), уже брали штурмом несколько редакций из тех, что поскромнее, и покойный Шеллер[6], вздыхая, капитулировал иногда перед их дранг'ом *. Но я твердо держался глубоко запавших мне в душу слов моего брата Николая Федоровича: «До тридцати лет не надо печататься», и довольствовался тем, что знакомые девицы переписывали мои стихи и даже (ну, как было тут не сделаться феминистом!) учили эту чепуху наизусть.

В университете, — как отрезало со стихами. Я влюбился в филологию и ничего не писал, кроме диссертаций. Потом я стал учителем, но увы! до тридцати лет не дождался — стишонки опять прокинулись, — слава богу, только они не были напечатаны. Зато соблазнил меня на научные рецензии покойный Леонид Николаевич Майков[7], который дал мне написанную по-польски и только что тогда увидевшую свет грамматику Малецкого. Это и была моя первая печатная работа, напечатанная в журнале Министерства Народного просвещения[8], а сколько именно лет тому назад, не помню.

С моим дебютом соединяется у меня два воспоминания; во-первых, Л. Н. Майков не изменил ни слова в моей статейке — добрая душа был покойный; во-вторых, ее отметил в «Archiv für Slawische Philologie» ** Ягич[9], тогда еще профессор нашего университета, теперь австрийский барон и академик. Статейка была, хотя и невинная, но полемическая, а я — уж как это вышло, не помню — ее не подписал. И вот суровый славист отметил ее лишь двумя словами: Warym anonym? ***

Упрек не прошел мимо. С тех пор ни одной полемической статьи я больше не написал, а анонимно напечатал за всю мою жизнь одну только, и то хвалебную заметку.

---

* Натиском (*нем.*).

** «Архив славянской филологии» (*нем.*).

*** Почему анонимно? (*нем.*).

‹РЕЧЬ,
произнесенная в царскосельской гимназии
2 июля 1899 г.›

Миг вожделенный настал. Окончен мой труд многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
Плату приявший свою, чуждый работе другой?
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых? [1]

Господа! эти слова невольно приходят мне на ум, в связи с еще живым впечатлением от пушкинских дней, которые мы с вами только что пережили в дружном единении. Они просятся у меня на язык, когда я сегодня отпускаю вас на новый путь. Мне кажется, эти шесть строк, которыми наш великий поэт так глубоко передал двойственность настроения, неразлучную с окончанием долгого труда, должны близко подходить и к вашему теперешнему душевному состоянию. Я уверен, что, по крайней мере в настоящую минуту, сквозь горделивое сознание успеха, сквозь отрадную перспективу отдыха и все соблазны новизны у вас пробивается струя невольной грусти; вам жалко расстаться с этими стенами, жалко завершить пору вашей жизни, хотя она отличалась в нашей среде суровым, местами, может быть, даже горьким трудом.

Говоря здесь от лица ваших наставников, я не могу не сознаться, что и мои чувствования в настоящую минуту смутны. Я радуюсь вашим успехам, горжусь новым результатом труда моих сотоварищей и вместе с тем испытываю некоторый страх, выпуская вас из-под опеки.

Откуда этот страх? Я боюсь не за то, что вы мало знаете и недостаточно приучены к труду. Хотя результаты наших совместных трудов, может быть, и очень скромны, но вы поступаете в высшую школу во всяком случае с лучшей подготовкой, чем та, которую некогда туда приносили мы, ваши наставники.

Я не боюсь и за вашу серьезность: вы понимаете ответственность взрослых людей, которой вы подвергаетесь, перестав быть учениками средней школы. Я вполне уверен, что вы будете дорожить тем правом продолжать свое образование, которое сегодня за вами укрепляется: не-

даром же вы столько работали для получения этого права, недаром столько трудились и, может быть, не раз болели за вас сердцем ваши родители, недаром, наконец, вы уносите отсюда часть нервной и мозговой силы, которую ваши наставники вложили в трудное, медленное и ответственное дело вашего развития.

Может быть, некоторые из вас выбрали свою будущую специальность ощупью и потеряют год на исправление ошибки, — этого я тоже для вас не боюсь, потому что ошибка случайная и поправимая не есть еще зло.

Я боюсь, что прервется та нравственная работа над *самопознанием и самоопределением*, которая началась для вас, по крайней мере для многих из вас, в гимназии под влиянием великих книг классического мира, в общении с Ксенофонтом, Платоном и Софоклом. Вы знаете из того, что мне уже приходилось говорить вам, что я не ценю особенно высоко заботы о пополнении так называемого *общего образования* путем чтения популярных книг по истории, астрономии или физиологии: к науке надо относиться интенсивно, а не экстенсивно, по крайней мере надо всегда помнить, что первое отношение безмерно выше и ценнее второго. Но вы можете мне сказать, что уже самоопределились, выбрав по своим вкусам, наклонностям или способностям ту или другую специальность. Нет, господа, дело *самоопределения* есть медленная, кропотливая работа; мы старались вложить в ваши сердца только зерна самоопределения и будем счастливы, если в вашей дальнейшей жизни совершится их произрастание. Признаками этого серьезного процесса должна быть *осторожность* ваших суждений, желание *властвовать не над другими, а над самим собой*, контроль над собственным душевным миром, причем вы должны *чуждаться решительных, категорических и безоглядных* определений.

Вам предстоит теперь превосходный способ вести дело *самопознания* и самоопределения, приобщаясь мало-помалу высокой научной работе, которая равно ценна во всех областях человеческого знания.

Старайтесь же поставить себя в такие условия, чтобы ничто не мешало вашим занятиям наукой. Помните, что, кроме логической своей ценности, наука и научные занятия обладают еще исключительным свойством успокаивать совесть человека и что они помогают каждому мыслящему человеку понять и исполнить истинное свое назначение.

Не все из вас, конечно, сделают впоследствии, по выходе из университета, научные занятия центром своей деятельности, но дай бог каждому из вас воспитать в себе убеждение, что только в строгой науке лежит вечный источник совершенствования и каждого человека и мира; дай бог, чтобы в ваши сердца никогда не вкрадывался стыд признать себя учениками, если судьба не даст вам сделаться учеными.

Тот великий поэт, юбилей которого совпал с вашими последними школьными днями, пусть остается для вас навсегда путеводной звездой.

Знакомясь ближе с творчеством и биографией Пушкина, мы убеждаемся, что и он переживал трудную работу самоопределения и по-

стоянно совершенствовал свои создания. Только гений скрыл от нас суровые болезненные стороны этого процесса, кристаллизуя пушкинские творения в законченные и совершенные формы.

Но пора кончить. Желаю еще раз и от всего сердца, чтобы каждый из вас нашел в жизни любимый, захватывающий его труд, не оставлял при этом никогда работы над самопроверкою и самосовершенствоваиием на почве высших духовных стремлений и особенно науки.

ПРИЛОЖЕНИЯ

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

КО — «Книга отражений».
2КО — «Вторая книга отражений».
Бкс — Бальмонт К. Будем как солнце. В изд.: Бальмонт К. Д. Собрание стихотворений. М., 1904, т. 2.
Блок А. — Блок А. Собрание сочинений: В 8-ми т. М.—Л., 1960—1963.
Вн — Брюсов В. Все напевы. М., 1909 («Пути и перепутья», т. 3).
ГБЛ — Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина.
Гз — Бальмонт К. Горящие здания. В изд.: Бальмонт К. Д. Собрание стихотворений. М. 1904, т. 2.
ГИАЛО — Государственный Исторический архив Ленинградской области.
ГЛМ — Отдел рукописей Государственного Литературного музея.
ГПБ — Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
ГСс — Гиппиус З. Н. Собрание стихов. Кн. 1—2. М., 1904—1910.
ЕИТ — журнал «Ежегодник императорских театров».
ЖМНП — «Журнал Министерства народного просвещения».
ИРЛИ — Отдел рукописей Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР (Ленинград).
Кл — Анненский И. Ф. Кипарисовый ларец. М., 1910.
Мд — Гоголь Н. В. Мертвые души.
МБ — журнал «Мир божий».
Пн — Достоевский Ф. Н. Преступление и наказание.
Псс — Майков А. Н. Полное собрание сочинений: В 3-х т. СПб., 1884.
Пк — Сологуб Ф. Пламенный круг. Стихи, книга восьмая. М., 1908.
Пп1—Пп2 — Брюсов В. Я. Пути и перепутья. Собрание стихов, I—II. М 1908.
РБ — журнал «Русское богатство».
Рс 1—3 — «Русские символисты». Вып. М., 1894; вып. 2. М. 1894; вып. 3. М., 1895.
РШ — журнал «Русская школа».
Тл — Бальмонт К. Д. Только любовь. М., 1903.
Тп — Анненский И. Ф. Тихие песни. СПб., 1904.
Uo — Брюсов В. Я. Urbi et orbi. Стихи 1900—1903 гг. М., 1903.
ЦГАЛИ — Центральный Государственный архив литературы и искусства (Москва).
ЦГИАР — Центральный Государственный исторический архив СССР (Ленинград).

И. И. Подольская

ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ — КРИТИК

Иннокентий Анненский — замечательный поэт, критик и переводчик — занимает особое место в русской литературе рубежа XIX—XX вв. Хотя научное изучение его критической прозы началось относительно недавно, уже предпринимались попытки определить это место, то есть установить связь Анненского-критика с современными ему литературными направлениями — прежде всего с «новым искусством». К этому побуждают и особенности творчества Анненского, и та эпоха, когда он жил и писал.

Конец прошлого века был переломным моментом для русской общественной мысли и литературы. Наиболее прозорливые угадывали первые всполохи близящихся революционных боев. У одних это вызывало душевный подъем, у других — уныние и растерянность. Искусство отразило трагедию личности, разочарованной в старых идеалах и еще не обретшей новых, воспринимающей собственный духовный кризис как вселенскую катастрофу.

В. В. Воровский писал о русских декадентах: «...Они видели, как назревают элементы какой-то титанической борьбы, и, колеблясь между надеждой и недоверием, они, бессильные, сами не способные на борьбу, испытывали какой-то внутренний ужас... ужас к той грубой господствующей силе, которая. ощетинясь миллионами стальных игл, готовила своим слепым упорством какую-то страшную катастрофу; ужас к самим себе — безвольным и беспомощным, способным охватить мыслью такие бездны и неспособным своей волей отклонить течение даже маленького ручейка; ужас, наконец, ко всей жизни, где все так неведомо и дико, где разум меркнет перед разгулом темных страстей, где царит произвол бессмысленного случая»[1].

Анненский-критик выступил одновременно с первыми русскими декадентами Н. Минским и Д. Мережковским, хотя и совершенно независимо от них. Декаденты, пришедшие на литературную арену в 90-х годах прошлого столетия, повели наступление на демократическую критику еще раньше, чем определили свою собственную программу. В своем докладе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892, опубл. в 1893) Д. С. Мережковский впервые наметил теоретические основы зарождающегося в России символизма, а вместе с тем возло-

---

[1] *Воровский В. В.* [illegible] ...татьи. М..

жил ответственность за упадок современной литературы на демократическую критику. На материалистические идеи и принципы критики Белинского, Добролюбова, Писарева, Чернышевского обрушил яростные нападки А. Л. Волынский в ряде статей, опубликованных в 1893—1895 гг в журнале «Северный вестник». В этой идеологической борьбе Анненский не принимал участия.

Ему было 32 года, когда в тонком и известном лишь в кругу специалистов-педагогов журнале «Воспитание и обучение» он опубликовал первую статью «Стихотворения Я. П. Полонского как педагогический материал»[2]. Первая книга его стихов «Тихие песни» (под псевдонимом «Ник. Т-о») появилась в 1904 г., когда ее автору было 49 лет. Незадолго до смерти Анненского вышли «Книги отражений»[3] — шедевры русской критической прозы.

К моменту появления в свет «Тихих песен» русский символизм идейно и художественно оформился. Давно уже стихли негодующие возгласы публики, эпатированной поэтическими опытами молодого Брюсова. Младшие современники Анненского — Бальмонт и Брюсов — были на вершине славы. Входили в литературу 24-летние Блок и А. Белый. Появляются периодические издания символистов: «Новый путь» (1903—1904), «Весы» (1904—1909), «Золотое руно» (1906—1909) и др. К началу 900-х годов наметились основные группировки символистов и сразу же проявилась их внутренняя борьба.

Апогей творчества Анненского приходится на годы расцвета символизма и символистской критики. При этом поражает отсутствие его непосредственных литературных контактов с направлением, вызывающим его пристальный интерес и психологически ему близким. Интересно и то, что от литературно-критического дебюта Анненского до последних лет его жизни направленность его творчества резко отличается от элитарных устремлений его современников-модернистов. Демократизм, пронизывающий все написанное Анненским, сближает его с традициями русской классической литературы XIX в., а вместе с тем ставит его, как и Блока, в особое положение по отношению к «новому искусству».

Анненский воспитывался в семье своего старшего брата Н. Ф. Анненского, известного публициста, тесно связанного с народническими кругами[4]. Общественные и литературно-эстетические взгляды народничества были рано усвоены Анненским и своеобразно преломились в его творчестве. Народнические традиции оказали влияние даже на характер эстетизма Анненского, словно пронизанного саморазрушающей иронией (см. например, статьи «Белый экстаз», «Мечтатели и избранник» и др.). Его эстетические концепции всегда неразрывно связаны с общественными вопросами его эпохи, с этическими категориями, а представление о задачах

---

[2] *Анненский И.* Стихотворения Я. П. Полонского как педагогический материал. Воспитание и обучение, 1887, № 5—6.

[3] *Анненский И. Ф.* Книга отражений. СПб., 1906; *Анненский И. Ф.* Вторая книга отражений. СПб., 1909.

[4] Об этом подробнее см. .. 49[illegible].

искусства — с требованиями жизни, более важными для критика, чем проблемы собственно эстетические. Само понятие красоты, прекрасного в искусстве Анненский рассматривает не отвлеченно, но, как и современная ему народническая критика, в единстве с заключенными в нем представлениями о добре и зле. Анненский не раз обращается к социальным и психологическим проблемам творчества, и все им написанное дышит гуманизмом и острым ощущением общественного неблагополучия окружающей его жизни.

Анненский почти никогда не упоминает современных ему критиков, ни с кем из них не ведет открытой полемики. Поэтому лишь общее направление его критической прозы и отдельные косвенные высказывания в тексте статей указывают на близость или чуждость ему тех или иных литературно-эстетических концепций.

Понятно, что применительно к совершенно самобытному творчеству Анненского речь может идти не о «влияниях», непосредственных или опосредованных, а о преломлении у него определенных литературных традиций и направлений.

Властителем дум того поколения и той общественной среды, к которой принадлежал входивший в литературу Анненский, был Н. К. Михайловский. Какой бы странной ни казалась параллель между народническим критиком с цельным и ясным мировоззрением и изысканно тонким, субъективным эссеистом, трагически воспринимающим жизнь, — общность между ними все-таки существует.

Так, одно из основных положений эстетики Михайловского об «элементах добра и правды», непременно входящих «в понятие о прекрасном», воплощается в статье Анненского «О формах фантастического у Гоголя» (1890), хотя в несколько ином, чем у народнического критика, аспекте. Анненский с полной определенностью утверждает здесь воспитательную роль искусства, а в соответствии с этим, и особое назначение художника: «Всякий поэт, в большей или меньшей мере, есть учитель и проповедник» (с. 211). Развивает эту мысль Анненский уже в совершенно народническом духе: нравственный индифферентизм, полагает он, отличает «сочинителя» от истинного художника, подчинившего свое творчество служению высоким этическим идеалам.

Между тем в статье «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» (1892) и в отдельных статьях «Книг отражений» он не раз пытается обосновать мысль, противоположную народнической эстетике и созвучную эстетике модернизма. Это мысль о духовной независимости художника, о его свободе от обязанностей общественного служения.

В системе ценностей Анненского красота, прекрасное в искусстве осмыслены как категории, непосредственно соотнесенные с изображением «правды жизни», то есть в конечном счете как категории познавательные и этические. С его точки зрения, «правда жизни» и есть прекрасное в искусстве; при этом искусство несет в себе самом нравственную идею, не подчиняясь задачам, не связанным с его эстетической природой. Чем совершеннее, то есть прекраснее, произведение искусства, тем выше его

нравственный потенциал. Однако самый термин «искусство для искусства» кажется Анненскому кощунственно несовместимым жизнью. В одном из черновых набросков он проницательно замечает: «Искусство для искусства. Жрецы изящного. Храмы красоты — все эти формулы представляются мне чем-то не только мертвым, но никогда не жившим, какими-то бумажными цветами эстетики. Красота может быть, по-моему, только жизнью. . .»[5].

Анненского интересует не столько вопрос о позиции писателя, выражающего какую-то тенденцию (ибо в подобном случае позиция всегда идентична тенденции), сколько определенность нравственной позиции писателя. Только такой писатель, по убеждению Анненского, способен передать людям свои представления о жизни, обусловленные его мировоззрением, его эпохой и выработанным ею пониманием нравственной нормы. В статье «Трагическая Медея» критик пишет: «Красота поэзии заключается прежде всего в свободном и широком проявлении поэтической индивидуальности, и узы натуралистической школы нисколько не менее стеснительны и условны, чем какие-нибудь наивные единства Пьера Корнеля»[6]. Та же мысль об имманентной нравственности искусства — в основе высказывания Анненского об «аморализме творчества»: творчество аморально, и лишь в том случае, когда искусство *приспособляется* к целям воспитательным или иным этическим, оно руководится чуждыми природе его критериями» (с. 111).

Анненский не всегда последователен в своем стремлении примирить вопросы об общественном назначении художника и «абсолютной» свободе искусства от общественных требований. Явно отталкиваясь от требований «утилитарной» критики, в частности ведя порой скрытую полемику с Н. К. Михайловским[7], Анненский вместе с тем не сомневается в том, что искусство имеет не только эстетическую и познавательную, но и непреходящую нравственную ценность. Однако поскольку все эти качества Анненский считает присущими искусству имманентно, постольку утилитарные требования к искусству он рассматривает как чуждые самой его художественной природе.

Вопрос об общественной «пользе» искусства и назначении художника решали не только прямые наследники критиков-«шестидесятников», решали его и символисты. Взгляды их были различны. Так, молодой Брюсов декларировал независимость искусства от действительности: «Нас томят условные формы общежития, томят условные формы нравствен-

---

[5] ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 261, л. 26.

[6] Театр Еврипида. СПб., 1906, т. I, с. 237.

[7] Так, Н. К. Михайловский не раз высказывал мнение о том, что каждый художник должен быть публицистом в душе. Против этого, очевидно, направлены отдельные высказывания Анненского. Например, в статье «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» (1892) Анненский пишет: «Стихия поэта — природа и духовная независимость. Как человек, поэт, конечно, подчинен общим этическим законам, но смешно налагать на него обязанности общественной службы: он вовсе не должен быть учителем или публицистом, проповедником или трибуном» (с. 243—244).

ности, самые условия познания, все, что наложено извне. <. .> Все ясней сознается, что если в мире есть только то, что видимо есть, — жить незачем, не стоит. Мы принимаем все религии, все мистические учения, только бы не быть в действительности»[8]. Для Блока этот вопрос имел первостепенное значение. В 1908 г. он писал: «Перед русским художником вновь стоит неотступно этот вопрос пользы. Поставлен он не нами, а русской общественностью, в ряды которой возвращаются постепенно художники всех лагерей. <. .> Вопрос этот — пробный камень для художника современности... <...> В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем»[9].

Для Анненского проблема ответственности писателя перед обществом стоит не с такой остротой, как для Блока, но и он рассматривает творческий процесс не только как эстетический, но прежде всего как нравственный акт, как акт «самопознания и самопроверки» художника. Не ощущая исторической перспективы этого вопроса, Анненский решает его, не выходя за пределы системы нравственных ценностей.

В «Книгах отражений» Анненский стремится дать обоснование мысли об имманентной нравственности искусства. Он исходит из того, что, организуя, то есть преодолевая ценой собственной муки душевный и жизненный хаос, художник делает его достоянием искусства[10]. В этом его жертва и в этом его оправдание. Но само это преодоление — не цель, а результат творческого процесса. Поэтому искусство, по его мнению, не требует оправдания: нравственность есть неотъемлемая его черта. Более того, искусство — это и наивысшее оправдание творческого процесса.

Однако, убежденный в том, что искусство оправдывает художника, Анненский отнюдь не считает, что искусство служит оправданием жизни вообще. Поэтому он трагически ощущает неразрешимость внутреннего конфликта между имманентно оправданным искусством и жизнью, оправдание которой покупается моральным деянием: «И нигде трагическая роль поэзии не обнаруживается с такой яркостью, как именно в изображениях муки. <...> там, где поэт чувствует, как ему кажется, только *чужую* муку, *на деле* красуется и расцветает лишь один безысходный эгоизм, пусть ни для кого не обидный и даже всех утешающий эгоизм, но столь же чуждый *истинному*, действенному состраданию, как и его тупой и сытый собрат» (с. 129).

Впитавший в себя нормы античной эстетики с ее обобщающим понятием катарсиса, то есть нравственного очищения, разрешающего трагиче-

---

[8] *Брюсов В.* Ко всем, кто ищет. — В кн.: *Миропольский А.* Лествица. М., 1903, с. 10—11.

[9] *Блок А.* Собр. соч.: В 8-ми т. М.—Л.: ГИХЛ, 1960—1963. Т 5, с. 237—238. Далее все ссылки на это издание приводятся с указанием тома и страницы.

[10] По этому поводу Анненский пишет о Лермонтове, что ему «. ..всегда нужен был фильтр для той душевной мути, которую мы теперь так часто оставляем бить высоким фонтаном» (с. 139).

ский конфликт, Анненский нетерпим к эстетизации надуманного, не порожденного самою жизнью страдания [11].

В статье «Господин Прохарчин» (1905) Анненский формулирует свой критерий трагедии: «...истинная трагедия никогда не допускала призрачности и даже надуманности ни в страхе, ни в страдании, как она никогда не допускала ни их слепой бесцельности, ни их нравственной бесполезности» (с. 30). Возвращаясь к этому в статье «Леконт де Лиль и его „Эриннии“» (1909), он уточняет: «Для трагедии, хотя б и современной, мало в качестве ее пружин свободного действия страстей и чтоб тайна жизни сводилась ею к сложности душевного механизма. В ней должен быть или императив, или нравственный вопрос» (с. 433).

Для Анненского этот критерий — первооснова осмысления художественного произведения, и именно этот критерий обусловливает характер сопоставления в его критической прозе столь различных художественных систем, как проза Достоевского и Тургенева, драматургия Чехова и Писемского, Л. Толстого и Горького. Очевидно, что, исходя из этого критерия, можно объяснить программно-антиэстетский характер статей Анненского о творчестве позднего Тургенева, а также и то особое место, которое занимает в его собственном творчестве проблема Достоевского.

Противоречивые суждения о назначении искусства и его имманентной нравственности почти не влияют на творческую практику Анненского, а главное — не изменяют его внутренней позиции, предельно близкой к позиции народнической критики, требовавшей «нравственного суда» художника над изображаемым. Яркое свидетельство тому — статьи о Чехове и позднем Тургеневе, в творчестве которых Анненский не находит «общей идеи», а видит лишь отражение нравственного индифферентизма. Почти вся народническая критика упрекала Чехова в «безразличном воспроизведении» действительности.

Как и критики-народники (в первую очередь Михайловский), Анненский ищет в литературе активное начало, способное противостоять окружающей среде, а потому бунт Прохарчина ему ближе, чем «мечтательство» героя «Белых ночей», а сильные герои Горького для него более привлекательны, чем пассивные чеховские.

Не склонный к программным высказываниям, Анненский в своих общественных устремлениях чрезвычайно близок к позиции, выраженной П. Ф. Якубовичем, критиком «Русского богатства»: «Песня общественного индифферентизма спета, и русское общество, загипнотизированное на время ее звуками, начинает понемногу просыпаться» [12].

* * *

Если с народничеством Анненского связывали семейные традиции и собственные демократические настроения, то творческие интересы и ми-

[11] См. статьи «Умирающий Тургенев», «Белый экстаз», «Драма настроения», «Мечтатели и избранник».

[12] *Гриневич П. Ф.* (Якубович). Итоги двух юбилеев. — Русское богатство, 1898, № 8, с. 115.

роощущение влекли его к «новому искусству». В «Автобиографии» он писал: «Мой брат Н. Ф. Анненский и его жена А. Н. Анненская, которым я всецело обязан моим «интеллигентным» бытием, принадлежали к поколению 60-х годов. Но я все-таки писал только стихи, и так как в те годы (70-е) еще не знали слова *символист*, то был *мистиком* в поэзии и бредил религиозным жанром Мурильо, который и старался «оформлять словами» (с. 495).

По-видимому, автобиография была написана в последние годы жизни Анненского. Как видно из приведенного отрывка, Анненский склонен относить свою юношескую лирику к символизму, но оттенок иронии, с которым он пишет об этом, обнаруживает отношение критика к «заблуждениям молодости». В это время Анненский явно не причислял себя ни к символистам и ни к каким иным направлениям модернизма. Однако взгляд на критику как на самостоятельный, самоценный вид искусства, ярко выраженное личностное начало его критической прозы, субъективность оценок, интеллектуальная изощренность и, наконец, стремление к стилистической изысканности и эстетизации слова, понятия, представления несомненно сближают его с символистами.

Д. Е. Максимов справедливо отмечает: «Символистская критика, созданная *поэтами*, с ее ярко выраженным для той эпохи элитарным характером <...> резко отличалась от общераспространенной журнальной критики, прежде всего демократической» [13].

Эстетизация критического жанра шла в различных направлениях, но в ее основе было усиление субъективного, лирического начала, осмысление автономии творческой личности критика. В работе «О искусстве» (1899) Брюсов писал: «Разбор создания искусства есть новое творчество: надо, постигнув душу художника, воссоздать ее, но уже не в мимолетных настроениях, а в тех основах, какими определены эти настроения» [14].

Между тем формальное сходство отступает перед глубокими внутренними отличиями критической прозы Анненского от символистской критики. Анненскому чужды религиозно-мистические, теургические устремления символистов, он не разделяет их эсхатологических чаяний, не принимает участия в разработке их теоретической программы, никогда, в отличие от них, не выступает против критиков-демократов, и ничего, кроме безграничного уважения к ним, не заметим мы в тех случаях, когда их имена появляются на страницах его статей.

Анненский расходится с символистами в основополагающем для их эстетики вопросе — вопросе о понимании символа, который, по их убеждению, выражает скрытые реальности, находящиеся за пределами чувственного восприятия.

Одно из классических для символистской эстетики определений символа принадлежит Вяч. Иванову. «Символ только тогда истинный символ,

---

[13] *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 187.

[14] *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7-ми т. М.: Художественная литература, 1975, т. 6, с. 49. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся с указанием тома и страницы.

когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине» [15].

Анненский, постоянно употребляющий слова «символ» и «символический», далек от подобного их осмысления. В его понимании «символично» каждое великое произведение искусства, будь то поэмы Гомера, «Гамлет» или «Мертвые души». Под этими словами критик подразумевает смысловую неисчерпаемость произведений, многозначность, обобщенность, а потому и бесконечную трансформацию их во времени, дающую основания к их переосмыслению [16].

Отличает Анненского от символистов и интерес к социальным вопросам, взятым в их нравственно-философском аспекте, — интерес, который столь блистательно реализовался в критическом триптихе «Три социальных драмы», в статьях «Бранд-Ибсен» и «Драма настроения». Следует отметить, что даже в тех статьях, где социальная проблема не лежит на поверхности, всегда ощутим социальный подход Анненского к произведениям искусства, требовательное внимание к общественному назначению художника. Даже в статье «Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье», самое название которой говорит о приоритете в ней эстетического начала, Анненский раскрывает губительную роль «нравственного безразличия» художника для литературы и общественной мысли поколений.

Анненскому чужда и основная для «младших» символистов идея «жизнетворчества». Е. В. Ермилова пишет о том, как эта идея претворялась символистами в жизнь: «Личные взаимоотношения символистов сразу же возносились в их поэзии на уровень высоких обобщений, а затем, преображенные, возвращались из поэзии в жизнь, в сферу личных отношений. Жизненные встречи поэтов казались им отражением вневременных, мистических «встреч», нашедших свое символическое выражение в их поэзии, но признаваемых безоговорочно за реальные жизненные события» [17]

Отношение Анненского к жизни серьезно и целомудренно, и хотя искусство для него — одно из самых высоких проявлений духовной деятельности человека, а значит, и самой жизни, он бесконечно далек от того, чтобы смешивать жизнь с искусством или превращать жизнь в искусство. Именно о «неслиянности и нераздельности» (выражение Блока) жизни и искусства он неустанно пишет в своих статьях; серьезность отношения художника к жизни становится для него критерием объективной ценности созданных им произведений. В этом смысле он с восхищением говорит о «Двойнике» Достоевского: «Господа, это что-то ужасно похожее на жизнь, на самую настоящую жизнь» (с. 24; см. также статьи «Белый экстаз», «Мечтатели и избранник» и др.).

---

[15] *Иванов В. И.* По звездам. СПб., 1909, с. 39.

[16] См. об этом подробнее в статье А. В. Федорова «Стиль и композиция критической прозы Ин. Анненского», с. 559—560, а также 549—550.

[17] *Ермилова Е. В.* Поэзия «теургов» и принцип «верности вещам». — В кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX в. М., 1975, с. 188.

Для Анненского неприемлема поза: душевная неустроенность, смятенность, одиночество, сомнения — все это тщательно скрыто под респектабельной маской директора гимназии. «Ник. Т-о» — это то, что за маской, то, что не должно быть обнаружено: другая, внутренняя жизнь, которую необходимо утаить от чужих, непонимающих глаз.

О литературном творчестве Анненского знало лишь ближайшее его окружение. Только в 1906 г. он впервые принял участие в изданиях, близких к символизму, — журнале «Перевал» и «Литературных приложениях» к газете «Слово». Дорожа независимостью собственной позиции, Анненский явно тяготел к «периферии» символизма, и это позволяло ему держаться в стороне от групповой борьбы основных символистских журналов.

Однако в 1909 г. эта борьба увлекла и его, и он вдруг начал искать сближений с молодыми поэтами, вошел в круг журнала «Аполлон» (создан в 1909 г.) и с жаром принял предложенную ему роль ведущего критика журнала. Тогда же Анненский подал в отставку, решившись полностью отдаться литературной деятельности.

При жизни Анненского о нем писали мало — в основном как о переводчике Еврипида и «начинающем» поэте. Известность пришла к нему в последний год его жизни, когда его почти случайно «открыли» молодые поэты, объединившиеся вокруг подготовляемого к изданию «Аполлона». Но по-настоящему об Анненском заговорили лишь после его смерти. Заговорили сразу многие: близко знавшие его люди, почитатели его таланта, молодежь, видевшая в нем своего «мэтра». Лишь тогда многим стало ясно, что известный переводчик Еврипида, «начинающий» поэт и тонкий, самобытный критик — одно и то же лицо. М. Волошин, познакомившийся с Анненским весною 1909 г., осенью того же года писал ему: «Вы существовали для меня до самого последнего времени не как один, а как много писателей. Я знал переводчика Еврипида, но вовсе не соединял его с тем, кто писал о ритмах Бальмонта и Брюсова» [18].

Первый шаг в исследовании творчества Анненского был сделан журналом «Аполлон», опубликовавшим сразу после смерти поэта несколько статей полукритического, полумемуарного характера. Четыре ипостаси Анненского были рассмотрены в этих статьях: Ф. Ф. Зелинский писал об Анненском — переводчике Еврипида, М. Волошин — об Анненском-лирике, Вяч. Иванов — о лирике и драматургии Анненского, Г Чулков — об Анненском-критике.

Вышедшая в 1910 г. книга стихов «Кипарисовый ларец» пробудила жгучий интерес к Анненскому и обострила в близкой к нему литературной среде чувство утраты и вины перед поэтом, незаслуженно обойденным славой. Получив от В. И. Кривича (сына Анненского) экземпляр этой книги, Блок писал ему 13 апреля 1910 г.: «Книгу я сейчас просматриваю. Через всю усталость и опустошенность этой весны — она проникает глубоко в сердце. Невероятная близость переживаний, объясняющая

---

[18] Цит. по статье А. В. Федорова «Поэтическое творчество Иннокентия Анненского». В кн.: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 16.

мне многое о самом себе»[19] А. Ахматова вспоминала: «Когда мне показали корректуру «Кипарисового ларца» Иннокентия Анненского, я была поражена и читала ее, забыв все на свете»[20].

Спустя несколько лет после смерти Анненского, интерес к нему угас так же внезапно, как и вспыхнул, и только осуществленное А. В. Федоровым в 1939 г. издание стихов Анненского вернуло поэта из забвения[21] Предпосланная книге статья А. В. Федорова, а также две рецензии на эту книгу[22] стали основой для изучения поэтического наследия Анненского советским литературоведением. Один из важнейших этапов на этом пути — статья Л. Я. Гинзбург «Вещный мир»[23] дающая стройную концепцию лирики Анненского.

* * *

Уже не раз предпринимались попытки связать Анненского с импрессионистической критикой его времени. И. В. Корецкая, относя Анненского к критикам-импрессионистам, называет основные черты этой критики: ..эстетические суждения, возникающие здесь в ходе анализа произведений, разрозненны, отрывочны, подчинены стихии субъективного, господствующей в любом явлении импрессионистического творчества»[24]. Элементы импрессионистической поэтики действительно есть в критической прозе Анненского. Он идет порой от впечатления, но оно никогда не бывает при этом смысловым средоточием его статей. Впечатление создает лишь эмоциональную атмосферу, которая не предопределяет развития основной проблемы, но обостряет ее восприятие. Так, статью «Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье» (1908) критик начинает с пересказа своего впечатления от «наивного и трогательного» рисунка А. Солоницкого «Последние дни жизни Н. В. Гоголя». Здесь впечатление — композиционный прием, позволяющий Анненскому применить ретроспективный анализ, а вместе с тем развернуть перед читателем процесс формирования концепции творчества Гоголя в эмоционально-ассоциативной связи с последними днями писателя. Впечатление, как возбудитель мысли, сообщает внутреннюю динамику концепции таких статей, как «Умирающий Тургенев», «Гейне прикованный», «Портрет».

Одно из характернейших явлений импрессионистической критики — «Книга масок» французского критика-модерниста Реми де Гурмона, само название которой наводит на мысль о соотнесенности с нею «Книг отра-

---

[19] *Блок А.*, т. 8, с. 309.
[20] *Ахматова А.* Коротко о себе. — В кн.: *Ахматова А.* Избранное. М., 1974, с. 6.
[21] См. также статью А. В. Федорова «Поэтическое творчество Иннокентия Анненского». — В кн.: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии.
[22] См.: *Александров В.* Иннокентий Анненский. — Литературный критик, 1939, № 5—6; *Малкина Е.* Иннокентий Анненский. — Литературный современник, 1940, № 5-6.
[23] *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1964; 2-е изд., доп. Л., 1974.
[24] *Корецкая И. В.* Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма. — В кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX в., с. 207

жений». В предисловии к книге Реми де Гурмон пишет о принципах своего анализа: «Произведение искусства живет только чувством, которое оно в нас вызывает. Достаточно определить и описать характер этого чувства»[25]. Подобные импрессионистические принципы анализа были отчасти осуществлены в критике К. Бальмонта и Ю. Айхенвальда.

Анненский же никогда не ограничивается «описанием чувства»; его мысль логически последовательна, а суждения, развивающие и дополняющие друг друга и всегда между собою связанные, представляют оригинальную философско-эстетическую систему.

Об основных принципах этой системы, об уникальном внутреннем единстве критической прозы Анненского и пойдет речь в этой статье.

* * *

«Книги отражений» были встречены с поразительным равнодушием, и даже относительно близкий к Анненскому литературный круг не оценил их по достоинству. Современники не почувствовали ни проблемности этих книг, ни объединяющей их этической направленности, ни их внутреннего единства — той уникальной спаянности разных по тематике статей, которую способен был осуществить лишь критик, обладающий цельной и самобытной системой идейно-эстетических взглядов на жизнь и искусство.

В наброске статьи «Об эстетическом критерии» Анненский писал: «Эстетическая критика стремится стать искусством, для которого поэзия была бы лишь материалом»[26]. В этих словах, может быть, отчасти объяснение того странного, на первый взгляд, отбора произведений, о которых пишет Анненский. Наряду с такими шедеврами, как «Гамлет», «Мертвые души», «Преступление и наказание», он нередко обращается к произведениям второстепенным — таким, как «Странная история» Тургенева, «Анфиса» Л. Андреева и др. В «Книге отражений» Анненский обосновал принципы своего отбора: «Я брал только то, что чувствовал выше себя и в то же время созвучное. Но был и еще критерий. Я брал произведения субъективно-характерные. Меня интересовали не столько объекты и не самые фантоши, сколько творцы и хозяева этих фантошей» (с. 5). Таким образом, выбор произведений обусловлен их соотнесенностью с тем кругом социально-нравственных и философских проблем, к которым тяготел сам Анненский.

Анненский, по-видимому, различал два этапа в становлении своей критической прозы. В статье «Нос» он сослался (что было для него крайне необычно) на одну из ранних своих статей «О формах фантастического у Гоголя» (1890), мотивируя это обращение к прошлому изменившимся взглядом на повесть Гоголя: «Когда я был моложе, то пробовал уже иллюстрировать знаменитую гоголевскую повесть и наговорил при этом весьма много различных слов о пошлости и юморе и разных других

---

[25] *Гурмон Реми де.* Книга масок. СПб., 1913, с. XIV.
[26] ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 160, л. 15.

препоучительных и прелюбопытных литературных предметах. Но теперь я смотрю на дело проще» (с. 12). Суть, конечно, не в том, что он стал «проще» смотреть на дело, и даже не в том, что изменилась его концепция повести. Изменился его метод. Поэтому в первой же статье «Книги отражений» Анненский сознательно проводит границу между своими прежними статьями и книгой, ознаменовавшей переход к новому этапу творчества.

В литературно-педагогических статьях Анненский постепенно выстраивал ту систему взглядов, которая в начале 900-х годов привела его к созданию нового метода критики. Прежде чем был создан этот метод, прежде чем конкретное или отвлеченное понятие стало трансформироваться у Анненского в образ, он прошел школу дискурсивной критики, да еще с тем педагогическим уклоном, который заставлял его тщательно доводить мысль до логического предела и избегать ассоциаций и метафор, затрудняющих доступность восприятия этой мысли. В известном отношении сотрудничество в педагогических журналах («Воспитание и обучение» и «Русская школа») было для Анненского школой точности. Не будь этой школы, едва ли так явственно определилась бы строгая система за капризными поворотами мысли в «Книгах отражений» и других статьях того периода, который мемуаристы назвали периодом «позднего расцвета» Анненского. За образной системой статей Анненского 900-х годов угадывается четкость формулировок его литературно-педагогических статей, глубокая продуманность определений в его черновых набросках. Поэтому, говоря о развитии понятий в критической прозе Анненского[27], следует учитывать, что источник их, как правило, — в его литературно-педагогических статьях. Они-то и были первым этапом становления его критической прозы (1887—1903); статья «Что такое поэзия?», написанная в 1903 г. как предисловие к книге стихов «Тихие песни» и опубликованная посмертно (1911), — это переход к новому этапу творчества (1903—1909).

* * *

Начиная с 1903 г. ярче обозначается субъективность авторского начала в статьях Анненского, ассоциативно-образные ходы приобретают доминирующее значение в их композиционной структуре. В «Предисловии» к «Книге отражений» он пишет: «Самое *чтение поэта* есть уже творчество». Эти слова порождены эпохой, однако Анненский — один из немногих, кому удалось не только декларировать, но и осуществить этот принцип.

Мысль Анненского никогда не бывает вполне адекватна мысли художника, о котором он пишет. Она идет по им самим проложенному руслу,

[27] Статьи Анненского об Еврипиде, составляющие часть его критической прозы, здесь не рассматриваются, так как они представляют собой особую проблему. Цитаты из них приводятся лишь в тех случаях, когда они соотносятся с проблематикой данной работы.

ищет подспудное, сталкивается с мыслью писателя, в какой-то момент пересекается с нею и вновь отталкивается от нее, но никогда не сливается с нею полностью. В статье «Искусство мысли» (1908) он писал: «А меня, каюсь, интересует именно *мысль*, и притом не столько содержанием своим, сколько затейливостью игры, блеском» (с. 185). Но, эстетически наслаждаясь чужой мыслью, Анненский не только пытается «овладеть» ею, проникнув в ее истоки, но и ввести читателя в те потаенные русла ее, которые, сообщая мысли многозначность, представляют собою ее *нереализованные потенции*.

«Ни одно великое произведение поэзии, — замечает Анненский, — не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета» («Что такое поэзия?», с. 205). Эта мысль Анненского соотносится с концепцией А. А. Потебни о взаимоотношении слова и его восприятия. Потебня, в частности, писал: «Так при понимании мысль говорящего не передается слушающему; но последний, понимая слово, создает свою мысль, занимающую в системе, установленной языком, место, сходное с местом мысли говорящего. Думать при слове именно то, что думает другой, значило бы перестать быть самим собою. Поэтому понимание в смысле тождества мысли в говорящем и слушающем есть такая же иллюзия, как и та, в силу коей мы принимаем собственные ощущения за внешние предметы»[28].

Известно, что на концепции Потебни опирались теоретики символизма В. Брюсов и А. Белый. Анненский также был знаком с работами Потебни, о котором упоминает уже в своей первой рецензии на книгу А. Малецкого[29]. Несомненно, что творческое освоение идей ученого сыграло значительную роль в становлении критического метода Анненского.

Переосмысление художественных произведений зависит, как известно, и от индивидуально-психологических свойств читателя, и от особенностей его эпохи. Естественно, что современники воспринимают художественное произведение более адекватно, нежели потомки. В сознании потомков ослабевают и связи произведения с художником, его создавшим, и с тем временем, когда оно было создано. Хорошо понимая это, Анненский рассматривал художественное произведение как нечто движущееся во времени, изменяющееся и потому в известной мере не зависимое от его творца. В 1902 г. в статье «Художественный идеализм Гоголя» он писал: «Вещественная сторона поэзии остается неизменной, *идеальная, наоборот, осуждена на вечное изменение и в пространстве и во времени*» (с. 218)[30].

Отсюда и основное положение Анненского об «активном» отражении, то есть таком, при котором отражаемая мысль развивается, эволюциони-

---

[28] *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 27.
[29] *Анненский И.* Malecki Antoni d-r. Grammatyka-historiczno-porównìwcza języka polskiego. Lwow, 1879. — Журнал министерства народного просвещения, 1881, № 3.
[30] Эта мысль характерна и для Блока, который писал, что «произведение искусства есть существо движущееся, а не покоящийся труп» (*Блок А.*, т. 7, с. 186).

рует. Разумеется, такое отражение не может быть вполне адекватно отражаемому, и это порождает вопрос о принципах интерпретации у Анненского.

Принципы эти не были неизменны на протяжении его творческого пути. В статьях 80-х—90-х годов Анненский стремится к объективно-эстетическому анализу произведений, как правило, не касаясь социально-общественных процессов, вызвавших их появление. Между тем психологии и эстетике — двум китам, на которых держится его анализ, — пока явно недостает третьего — общественной струи, способной внести в статьи ощущение исторической перспективы. Однако в первом периоде творчества Анненский совершенно сознательно избегает социального анализа и именно в связи с этим делает свой единственный выпад против демократической критики.

В статье «Гончаров и его Обломов» (1892) он, отдавая должное Добролюбову, говорит вместе с тем об односторонности его анализа: «. . . критик видел в Обломове открыто и беспощадно поставленный вопрос о русской косности и пассивности. Добролюбов смотрел с высоты, и для него уничтожалась разница не только между Обломовым и Тентетниковым, но и между Обломовым и Онегиным; для него Обломов был разоблаченный Печорин или Бельтов, Рудин, низведенный с пьедестала» (с. 266—267). По мнению Анненского, Добролюбов, раскрыв социальную типичность образа, уделил недостаточно внимания художественной специфике романа. Анненский не объясняет до конца своей позиции, но, вероятно, он полагал, что «реальная критика», сосредоточиваясь на социальных проблемах, обусловленных особенностями эпохи, не проявляла серьезного интереса к литературному произведению как эстетическому феномену [31]. Поэтому добролюбовский анализ «Обломова», ориентированный на общественную проблематику русской жизни, кажется Анненскому не вполне адекватным роману Гончарова, социально ограничивающим его. Он замечает по поводу оценки романа Добролюбовым и М. А. Протопоповым: [32] «Нам решительно нечего делать ни с тем, ни с другим мнением; я привел их здесь только, чтобы показать, как мало затронут ими художественный образ Обломова и как противоречивы могут быть суждения, если люди говорят не о предмете, а по поводу предмета» (с. 267).

---

[31] По-видимому, именно контраст между общими принципами, провозглашенными Добролюбовым, и тонкостью его анализа приятно удивил Гончарова, который писал П. В. Анненкову по поводу статьи «Что такое обломовщина?»: «Мне кажется, об обломовщине, то есть о том, что она такое, уже сказать после этого ничего нельзя. <. . .> Двумя замечаниями своими он меня поразил: это проницанием того, что делается в представлении художника. Да как же он, нехудожник, знает это? <. . .> Такого сочувствия и эстетического анализа я от него не ожидал, воображая его гораздо суше» (*Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8-ми т., М., 1955, т. 8, с. 323).

[32] М. А. Протопопов — характерный представитель поздней народнической критики; подчеркивал в своих работах служебную роль искусства, отвергая эстетические критерии в его оценке. Анненский был далек от того, чтобы объединять имена Добролюбова и Протопопова, что он специально оговаривает в статье (с. 267).

В начале 900-х годов принципы анализа у Анненского значительно изменяются; в трактовке некоторых проблем он даже сближается с Добролюбовым (см. об этом с. 524). Теперь и он уже говорит в своих статьях «по поводу предмета», ставя порой в центр своего анализа общественную проблему (см. например, статью «Горькая судьбина»), но при этом он всегда стремится связать свою интерпретацию с художественной задачей писателя, с его личностью, чутко откликающейся на проблемы своего времени.

«Отражения» Анненского не ограничивают, а расширяют внутреннее содержание художественного произведения, то есть, по словам критика, обогащают его «идеальную сторону».

Интерес Анненского к субъективному авторскому началу, возможно, имеет генетическую связь с романтической линией русской критики, восходящей к именам П. А. Вяземского, Карамзина, Жуковского. Однако для них характерно прежде всего стремление к самораскрытию, к обнажению критического *я.* Значительно ближе к Анненскому Ап. Григорьев, внимание которого привлекала именно личность писателя. Теория «органической критики» Ап. Григорьева развивала, в частности, очень созвучное Анненскому положение о том, что произведения «живорожденные» отражают «сердечную мысль» художника (см. «Несколько слов о законах и терминах органической критики», 1859, и др.).

Анненский обычно не раскрывал «тайн ремесла», однако в его статьях встречаются высказывания, дающие ключ к его критическому методу. Например, в статье «Господин Прохарчин» (1905) он пишет: «Сильнейшие из психологических символов бросались Достоевским мимоходом, и часто их приходится разыскивать теперь где-нибудь в сравнениях, среди складок рассказа, — так мало значения придавал им сам писатель» (с. 28). Эти «психологические символы» Анненский всегда наполняет содержанием, точно отвечающим проблематике его статьи; для него они — только знаки возможных воплощений мысли, *импульс* к созданию новых идей и теорий, лишь генетически связанных с их источником. «Поэт не создает образов, но он бросает веками *проблемы*» (с. 205), — пишет он, исходя из того, что многозначность и символическая насыщенность художественного создания порождают в восприятии поколений читателей все новые и новые вопросы и ассоциации.

Время, полагает Анненский, выполняет по отношению к художественному произведению двоякую функцию: стирая многозначность символов, связанных с той эпохой, когда было создано произведение, оно наполняет их содержанием новой эпохи. Поэтому Анненский пытается охватить многоплановость художественного произведения, разгадывая его «психологические символы», вскрывая его подтекстовые связи и широко используя те скрытые в нем возможности переосмысления, благодаря которым подлинное искусство преодолевает границы времени.

* * *

Статья «Что такое поэзия?» дает почти исчерпывающее обоснование критического метода Анненского второго периода его творчества (1903—1909), метода, в основе которого лежит *переосмысление и развитие подтекста художественного произведения в его эволюции*. Интересно, что полемичность названия статьи тотчас же раскрывается в ее содержании; при этом полемика направлена не только против конкретного определения поэзии, но и против попыток конкретного истолкования художественного произведения вообще. На вопрос, поставленный в заглавии статьи, критик отвечает: «Этого я не знаю. <. . .> Вообще есть реальности, которые, по-видимому, лучше вовсе не определять. Разве есть покрой одежды, достойный Милосской богини?» (с. 202).

В этом — принципиальная позиция Анненского: любое определение, считает он, своей однозначностью препятствует свободному развитию мысли. Этим объясняется и отношение критика к понятию «поэтический образ», которое, с его точки зрения, сводит к однозначности необъятную сложность эстетического феномена, конкретизирует его. В самой семантике понятия ему чудится угроза насильственного ограничения мысли: «*Поэтический образ* — выражение хоть и давнее, но положительно неудачное. Оно заставляет предполагать существование поэзии не только вне ритма, но и вне слов, потому что в *словах* не может быть *образа* и вообще ничего *обрезанного*» (с. 338). При всей своей спорности эта импрессионистическая формулировка отражает главное в миросозерцании Анненского: отрицание им идеи завершенности, какое бы соблазнительное обличие эта идея ни приняла.

Основная проблема статьи «Что такое поэзия?» — это проблема восприятия и истолкования поэзии (в широком смысле). Концепция Анненского совершенно самобытна. Он полагает, что эстетически оправдан только такой метод анализа, при котором критик, отталкиваясь от конкретного содержания художественного произведения, развивает заложенные в нем *мысли-импульсы*, наполняя их историческим и философским содержанием своей эпохи. Только при этом условии «поэзия» может быть осмыслена как явление, эволюционирующее во времени. «Итак, значит, символы, т. е. истинная поэзия Гомера погибла? О нет, это значит только, что мы читаем в старых строчках нового Гомера, и «нового», может быть, в смысле разновидности «вечного»» (с. 204). В набросках статьи <«Драма Гоголевской жизни. . .»> Анненский высказывается по этому поводу с определенностью, характерной для его черновиков: «Понимание есть модернизация. Следовательно, поэтическое создание есть нечто эволюционирующее. Само по себе оно есть некий таинственный символ»[33].

С этим положением связан еще один, очень важный для Анненского, аспект проблемы творчества и его восприятия. Сформулированная в «Пре-

---

[33] ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 208, л. 4.

дисловии» к «Книге отражений» и объединяющая всю критическую прозу Анненского мысль о том, что чтение есть творчество, своеобразно реализуется в статье «Проблема Гамлета», построенной на соотношении незыблемо-завершенной ткани трагедии и бесконечной подвижности ее восприятия. На материале трагедии критик исследует вопрос о бессмертии великих произведений искусства. «Гамлет» для него — проблема искусства и личности, синтез «мучительных» вопросов, а сам Гамлет — один из величайших символических образов, незавершенных и вечно творимых временем и человечеством.

Не только восприятие не может вполне соответствовать тому, что заложено в произведении искусства, полагает Анненский, но само слово, будучи стимулом и возбудителем мысли, не адекватно ей. Именно поэтому критик говорит о несовпадении изображенного в трагедии с ее символическим, «вечным» смыслом: ...созданная солнцем мысли, она похожа на то, что изображает, не более, чем безвредная тень на остервенелую палку» (с. 168).

Чтение, по Анненскому, есть содумание, сотворчество при различном ходе ассоциаций. Чем шире ассоциативные возможности произведения, тем более неисчерпаемо и совершенно оно в художественном отношении. Мысль, стимулирующая ассоциации, — залог эволюции и бессмертия художественного произведения. «Гамлет» для Анненского прежде всего — уникальное воплощение необъятной полноты ассоциативных возможностей слова и мысли. Отсюда соображение о «разнообразии Гамлета» не только в пределах читательских восприятий, но и в пределах самой трагедии. Шекспир, пишет Анненский, ...провидел столь тайное, что не мог не отразить словами Гамлета безумия и хаоса души. Несоизмеримость слов с душевными движениями и фатальная лживость их должны были таким образом выступить на свет с особенной яркостью» (с. 164).

Идея несоответствий имеет столь всеобъемлющее значение в творчестве Анненского потому, что она автобиографична, она взлелеяна им. Он пишет о несоответствии мысли слову, внутреннего строя души — внешним проявлениям, сказанного — воспринятому, но за всем этим стоит очень личная скорбная мысль о порожденном этими несоответствиями одиночестве человека. Разумеется, это несводимо к биографии Анненского, его мысль шире. В письме к А. В. Бородиной (15.VI.1904) он признается, что «несчастен и одинок», но это не исчерпывается его личными переживаниями, за этим кроется ощущение общего неблагополучия, трагической разобщенности людей, столь характерное для рубежа веков.

Со всем этим связана и одна из основных антиномий индивидуалистического сознания: понимание исключительной ценности индивидуального обостренный интерес к нему сочетаются с ощущением обреченности замкнутой в себе самой личности. В статье с характерным названием «Кризис индивидуализма» (1905) Вяч. Иванов писал: ..никогда еще не проповедовалось верховенство личности с таким одушевлением, как в наши дни

никогда так ревниво не отстаивались права ее на глубочайшее, утонченнейшее самоутверждение... Именно глубина наша и утонченность наша кажутся симптомами истощения индивидуализма»[34]. Необходимость преодоления индивидуализма, «келейности» осознает и Блок: «Настоящее декадентство — субъективно-индивидуальное — *обречено на гибель*»[35].

Анненский, как и его современники, остро ощущает кризис индивидуализма, но, в отличие от Блока, не ищет точек соприкосновения с народной стихией, а переносит этот вопрос в сферу искусства и решает его в нравственно-психологическом и философском аспектах. В статье «О современном лиризме» (1909) он пишет, что «благороднейшее назначение» слова — «связывать переливной сетью символов *«я»* и *«не-я»*, гордо и скорбно сознавая себя средним, — и притом единственным сре́дним, между этими двумя мирами» (с. 338—339). Анненский не раз сопоставляет поэзию романтиков с современной ему поэзией, и при этом его интересует исторически изменившаяся психология современного ему поэта. Романтическое *я*, пишет он, «...противопоставляло себя целому миру, будто бы его не понявшему»; *я* современного поэта стремится к слиянию с миром, понимая обреченность этого стремления. Это *я*, «...которое не ищет одиночества, а напротив, боится его; *я*, вечно ткущее свою паутину, чтобы эта паутина коснулась хоть краем своей радужной сети другой, столь же безнадежно одинокой и дрожащей в пустоте паутины... (с. 206).

Именно идея несоответствий дает обоснование субъективной интерпретации художественных произведений в критической прозе Анненского второго периода его творчества. Анненский, конечно, сознает, что субъективное начало в критике таит в себе немалую опасность, и по-своему стремится к его преодолению. Преодоление субъективизма он понимает как историческое осмысление художественного произведения в его эволюции, в таком развитии мыслей-импульсов, заложенных в нем, когда авторское *я* критика становится лишь одним из звеньев этой вечной эволюции.

Эта концепция распространяется у Анненского и на сферу художественного перевода, который, как он полагает, несет на себе не только печать личности переводчика и его индивидуальной манеры, но всегда включает в себя «новое психическое содержание», обусловленное эпохой и национальными особенностями. ««Одиссея» в переводе Фосса, — пишет он, — тоже прекрасна, только античность точно преломилась у немецкого переводчика в призме немецкой пасторали» (с. 204). Идея несоответствий отразилась и на переводческой практике самого Анненского. А. В. Федоров справедливо отмечает: «Выбор произведений, переведенных им, определяется в большинстве случаев их тематикой и эмоциональной близостью к его поэзии. Это касается в первую очередь его работы над Еври-

[34] Цит. по кн.: *Иванов В. И.* По звездам, с. 95.
[35] *Блок А.* Записные книжки. М., 1965, с. 24.

пидом, который был для него не представителем далекой древности, а поэтом близким и современным, выразителем тех же тревог, которые переживал он»[36].

* * *

Идея несоответствия выражения и выражаемого играет решающую роль в критической прозе Анненского, обосновывая и оправдывая принципы его критического анализа. Идея эта не раз возникала в русской литературе и была, в частности, высказана Достоевским в «Идиоте» от имени Ипполита Терентьева: ...во всякой гениальной или новой человеческой мысли, или просто даже во всякой серьезной человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, чего никак нельзя передать другим людям, хотя бы вы исписали целые томы и растолковывали вашу мысль тридцать пять лет; всегда останется нечто, что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас навеки; с тем вы и умрете, не передав никому, может быть, самого-то главного из вашей идеи»[37].

У Анненского эта идея становится формообразующей, так как она основа его системы и метода.

Анненский добивается уникальной стилистической адекватности своих статей тому, о чем он пишет, с тем, чтобы его свободная и порой очень субъективная интерпретация, основанная на скрытых возможностях подтекста произведения и развивающая не реализованные художником мысли-импульсы, была как можно ближе к художественной ткани произведения. Анненский пишет о своих статьях: «Я назвал их *отражениями*. И вот почему. Критик стоит обыкновенно вне произведения: он его разбирает и оценивает. Он не только вне его, но где-то над ним. Я же писал здесь только о том, что *мной владело*, за чем я *следовал*, чему я *отдавался* что я хотел сберечь в себе, сделав собою» (с. 5). В письме к С. А. Соколову (С. Кречетову) эмоциональность отношения Анненского к искусству проявляется еще ярче: «Я назвал книгу «Отражения» — теперь у меня лучше придумалось заглавие, точнее: «Влюбленности»» (с. 469).

Критическая проза Анненского действительно эмоциональна, однако эмоциональность ее не стихийна; эмоция играет конструктивную роль в том процессе «перевоплощения», благодаря которому критик анализирует произведение не «извне», а «изнутри», словно объективируя в критической статье вызванные этим произведением мысли и чувства. В статье «Портрет» Анненский упоминает о «моменте *симпатии*», которая существует как «отпечаток духовного родства» между художником и его созданием. В статье «Поэтическая концепция «Алькесты» Еврипида» он пишет: «Поэтическое создание, в силу своей роковой лиричности и неосязаемости, несмотря на многообразные отражения в нем впечатлений

---

36 *Федоров А. В.* Поэтическое творчество Иннокентия Анненского. — В кн.: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии, с. 56.

37 *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., Наука, 1973, т. 8, с. 328.

внешнего мира, может быть только символом и только симпатическим, т. е. выражающим душу автора»[38].

Духовное родство всегда существует между Анненским и тем, о чем он пишет, однако в его статьях оно реализуется далеко не всегда как «симпатия», но порой как отталкивание, преодоление в себе самом внутренне близких и нравственно тяготящих его черт (см., например, статью «Драма настроения»). Вместе с тем без этого «момента симпатии» был бы, по-видимому, невозможен элемент перевоплощения, стилистически и структурно организующий те статьи, которые Анненский называл «синтетическими»: «Нос», «Двойник», «Драма настроения», «Гейне прикованный».

Это не статьи, не критический разбор в привычном смысле слова, тем более — не научный анализ. Анненский входит в материал, как актер — в образ; отсюда удивительные «перевоплощения» критика, то есть освоение им чужого творчества как своего, пережитого и выстраданного[39], отсюда же — в высшей степени свойственное Анненскому — воссоздание в статьях атмосферы произведения, о котором он пишет. Дистанция между критиком и объектом его анализа предельно сокращается; критик, вопреки законам жанра, отчасти превращается в соавтора писателя. Он не только судит о героях, но сопереживает им, словно отождествляя себя с ними, и безраздельно погружается в стихию произведения.

Мы присутствуем при необычном отражении — не на поверхности, а изнутри. И кажется, будто в драме Чехова, повестях Гоголя и Достоевского появилось еще одно лицо, которого не было прежде, лицо, незримо присутствующее в произведении и отмечающее каждый шаг автора и его героев. Именно это лицо, входя в окружающую повесть «Двойник» атмосферу, говорит: «Кажется, Фонтанка... <...> Прохожих совсем мало. Да кому и ходить-то в такую ночь? А это что же там метет из улицы в улицу, метет в самое лицо, и за воротник шинели, и на фонарь, и в реку?..» (с. 21). Это отождествление себя с героем, эта спотыкающаяся, прерывистая речь, это заново воссозданное ощущение внешнего холода и внутреннего отчаяния заставляют читателя еще раз содрогнуться от сострадания к участи Голядкина.

Однако это новое лицо не только отождествляет себя с героем, но и зорко наблюдает за происходящим со стороны. «Лирическая тема» исподволь входит в русло поставленной Анненским проблемы; критик вводит в парафразу свои собственные размышления «по поводу», незаметно переставляя акценты в произведении. При этом критик словно идет параллельно с писателем: он не только не ограничивает его мысль, но выводит ее за пределы конкретно воспринимаемого, развивает ее, обогащая новыми ассоциациями, и почти сливает создаваемый этими ассоциациями контекст статьи с контекстом произведения.

---

[38] Театр Еврипида, т. I, с. 127.

[39] Анненский писал Е. М. Мухиной: «Давно ли, кажется, я был у Вас, в чудном Вашем уголке, а с тех пор уже столько пришлось пережить, т. е., конечно, по-моему пережить — литературно...».

Интерпретируя найденное «среди складок рассказа», делая «не свое» «своим», Анненский никогда не «закрывает» проблему, никогда не посягает на обладание конечной истиной. Развивая чужую мысль, он, как участник интеллектуальной эстафеты, открывает в ней аспекты, порождающие все новые и новые вопросы. Для него мысль, а в более широком плане — идея — нечто подвижное, невозможное вне сомнения, вечно формирующееся и вечно устремленное к истине: «В идее, пока она жива, т. е. пока она — идея, неизменно вибрирует и взрастившее ее сомнение — возражения осилены, но они не убиты» («Бранд-Ибсен», с. 173). Идея, претендующая на обладание конечной истиной, превращается, по выражению Анненского, в «мертвую формулу», в догму, становится безнравственной, ибо несет в себе нетерпимость и насилие. Мысль, ставшая общим достоянием, делается, по убеждению Анненского, «сковывающей единственностью» и прекращает тем самым свое развитие.

Именно этот, характерный для символистов, отказ от абсолютизации мысли отметил в 1902 г. Брюсов: «Самое ценное в новом искусстве — вечная жажда, тревожное искание. Неужели их обменяют на самодовольную уверенность, что истина найдена, что дальше идти некуда, что новая истина уже не может оказаться ложью. <...> Истина во всем и везде — ее нет только в неподвижности»[40]. Это направление мысли (в рамках символизма) противостояло религиозно-мистическому догматизму Мережковского, идеям Вяч. Иванова о «соборном единении» русского народа и о вселенской церкви, застывшим в метафизической неподвижности.

Для Анненского сомнение — источник и стимул духовной деятельности и духовного прогресса, хотя, разумеется, он отнюдь не отрицает возможности объективного познания. 17 октября 1908 г. он пишет Е. М. Мухиной: «Люди, переставшие верить в бога, но продолжающие трепетать черта... Это они создали на языке тысячелетней иронии этот отзывающий каламбуром ужас перед запахом серной смолы — Le grand Peut-Être. Для меня peut-être не только бог, но это *все*, хотя это не ответ и не успокоение... Сомнение... Бога ради, не бойтесь сомнения. Останавливайтесь, где хотите, приковывайтесь мыслью, желанием к какой хотите низине, творите богов и *горé* и *долу* — везде, но помните, что вздымающая нас сила не терпит иного девиза, кроме Excelsior *, и что наша божественность — единственное, в чем мы, владеющие словом, ее *символом*, — единственное, в чем мы не можем усомниться. Сомнение и есть превращение *вещи в слово*, — и в этом предел, но далеко не достигнутый еще нами, — желание стать выше самой цепкой реальности... И знаете, это *самое дорогое, последнее* — я готов отдать на жертву всякому новому дуновению, которое войдет в мою свободную душу» (с. 481—482).

---

[40] *Брюсов В.* Ко всем, кто ищет. — В кн.: *Миропольский А.* Лествица, с. 7—12.
* К вершинам (*лат.*).

Анненский остро чувствует, как стремление к истине обращается в свою противоположность, едва только одно из возможных приближений к ней начинает осознаваться как ее постижение. Он строго разделяет стремление человека к истине, всегда сопряженное с выстраданным опытом, с духовным ростом и по своей сути антииндивидуалистическое (ибо истина добывается не только для себя), и усвоение «готовой» истины массой, не прошедшей болезненные этапы приближения к ней. Поэтому Анненский принципиально разделяет Ницше и ницшеанство, Толстого и толстовство, не без основания подозревая апологетов учения в кастовой нетерпимости.

Т. А. Богданович рассказывает о мыслях Анненского, которыми он делился с нею: ...не имеет никакого значения, кем рождена идея. Важно одно, что она родилась. Пусть ее воспримет и понесет дальше тот, кого она заразила. Он понесет ее в мир и будет развивать ее сам. Дальнейшая ее эволюция зависит только от того, насколько идея жизнеспособна»[41]. Эта мысль безусловно характерна для Анненского и по-своему выражает его позицию, согласно которой жизнеспособность идеи возможна лишь вне ее абсолютизации.

Именно в связи с этими вопросами Анненский обращается к «Власти тьмы» Толстого. Для него эта драма — микрокосм, воплотивший философские взгляды позднего Толстого, а в данном случае эти взгляды как система, художественно преломленная в творчестве, и интересуют Анненского. Предмет его статьи — Толстой, обуянный гордыней «ересиарх», заменивший догматы церкви своими собственными догматами. Эти догматы, как и всякие иные, неприемлемы для Анненского с его последовательно антидогматической позицией. Чужды ему и «непротивленческие» идеи Толстого, воплощенные в драме «Власть тьмы».

Свободный в обращении с литературным материалом, Анненский отбрасывает вторую часть формулы «непротивление злу насилием», ибо в данный момент для него важна идея непротивления злу как таковая; идея, полярная его собственным нравственно-философским представлениям. Ему нужно во что бы то ни стало выразить отрицание этой идеи, потому что этого требует его эпоха и его совесть. Пассивность перед злом Анненский ощущает как безнравственность (ср., например, со стихотворением «Старые эстонки»: «Затрясли головами эстонки. /«Ты жалел их... На что ж твоя жалость,/ Если пальцы руки твоей тонки,/ И ни разу она не сжималась?»»).

Разумеется, все это имеет лишь косвенное отношение к Толстому, драма которого в известном смысле стала для Анненского лишь «возбудителем» мысли.

С публицистическим азартом пишет Анненский и о том, что названо Толстым «благословенным трудом». Парадоксу Толстого, заставившего своего героя находить удовольствие в чистке выгребных ям, критик противопоставляет свой собственный парадокс: никакой труд, связанный с за-

---

[41] *Богданович Т. А.* Воспоминания, л. 314—315. Личный архив С. А. Богданович.

тратой физических сил, не может быть назван «благословенным». Наслаждение может приносить только творчество. В этом случае представления Анненского сугубо элитарны: под творчеством он понимает лишь духовную деятельность, не усматривая творческих начал в физическом труде; и наоборот — духовная деятельность представляется ему не трудом, а только наслаждением (см. статью «Драма на дне»).

По мысли Анненского, роль творца учения должна была неизбежно привести Толстого к исчерпанности миропонимания, которая и отразилась во «Власти тьмы». Приковывая творчество к теории, закрывая выходы за пределы собственного *я* ее творцу, догма, полагает критик, словно мстила за свое создание и порождала в Толстом лишь «одно глубокое отчаяние».

Важно напомнить, что статья была написана в последние годы жизни Толстого, когда он был признанным корифеем русской литературы.

Конечно, Анненский умышленно сгущает краски, развивая мысль о влиянии учения Толстого на его творчество. Но ведь он и рассматривает «Власть тьмы» как «материал», призванный подтвердить его идею всеобъемлющего значения «Великого Может Быть» для развития творческого духа. В черновиках статьи краски сгущены еще более, и Анненский еще ироничнее: Толстой писал нам лишь о том, что́ он победил, что́ он подчинил своему этическому принципу, — и я сомневаюсь, чтобы можно было найти в его поэзии страницы, где бы музыка владела им. Еще юношей в «Люцерне» (1857 год) — он испытывал от музыки не смутную грезу, а лишь подъем духа, в котором под ее влиянием обострялись нравственные вопросы и где чувство бесконечного отливалось в императив Всесовершенного Существа» (с. 441).

Разумеется, отношение Анненского к Толстому-художнику неизмеримо шире всех этих проблем, хотя бы потому, что сам он в своей статье не создает «схемы» творчества Толстого, как это сделал, например, Мережковский, провозгласив Толстого «провидцем плоти» [42].

Мысль о том, что Толстой-проповедник отрицательно повлиял на творчество Толстого-художника, высказывал и Вяч. Иванов: ...писатель (а наш художник главным образом — писатель) оказывался в роли учителя или проповедника. Это тяготило или раскалывало его душу, искажало чистоту художественной работы, понижало энергию чисто художнических потенций (Некрасов), губило в человеке художника (Лев Толстой), губило самого человека (Гоголь и столько других)» [43]. В отличие от Анненского и Иванова, Блок воспринимает Толстого более цельно и пишет о Толстом еще при его жизни как о «последнем гении»: «Величайший и единственный гений современной Европы <...>, писатель великой чистоты и святости — живет среди нас» [44].

[42] *Мережковский Д. С.* Лев Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество. СПб., 1901—1902, т. 1-2.

[43] *Иванов В. И.* О веселом ремесле и умном веселии. — В кн.: *Иванов В. И.* По звездам, с. 231.

[44] *Блок А.*, т. 5, с. 302.

Анненский проводит и столь характерное для начала XX в. сопоставление, вернее — противопоставление Толстого и Достоевского. Однако у него это противопоставление внутреннее, прямо не названное, хотя и легко прослеживающееся в статье «Искусство мысли». «Преступление и наказание» для Анненского — тот апофеоз творчества, когда искусством становится раскрепощенная мысль, свободная от каких бы то ни было схематических ограничений жизни. Оппозиция: Достоевский — Толстой состоит для Анненского в том, что Толстой идет от «конечной» истины [45], Достоевский же — всегда в процессе ее постижения; становление мысли у него происходит в сомнении и борьбе. Критик пишет о том, чем привлекает его «Преступление и наказание» в сравнении с другими романами Достоевского, но в его оценке проскальзывает и то, что отталкивает его в позднем Толстом: «Сила и свобода светлой мысли — вот, что захватывает», — пишет он о Достоевском и тотчас же добавляет, конечно, имея в виду Толстого: «И потом — мне еще не отрезаны выходы. Меня еще не учат» (с. 184—185) [46].

* * *

Испытывая совершенно исключительный интерес к Достоевскому, Анненский с первых же шагов намечает собственный путь исследования его творчества. В отличие от Мережковского, который называет Достоевского «провидцем духа» и настойчиво ищет путей к религии через его творчество, в отличие от А. Белого, призывающего бороться с явно наметившимся в символистской среде обожествлением Достоевского [47], Анненский в первой, и, по-видимому ранней, «Речи о Достоевском» не затрагивает глобальных проблем, но почти по-домашнему просто говорит о гуманизме Достоевского, о «живой и деятельной» любви его к людям, неразрывной «с желанием помогать и самопожертвованием» (с. 236).

В своем подходе к Достоевскому Анненский ближе всего к русской демократической критике, в частности к той трактовке Достоевского, которую дал Добролюбов в статье «Забитые люди» [48]. Достоевский, пишет Анненский, «. . . направляет наши симпатии в тот мир обездоленных, уни-

---

[45] В предисловии к трагедии «Меланиппа-философ» Анненский писал об антисхематизме самой жизни: «Жизнь своей красотой, силой и умственной энергией безмерно превосходит всякую систему, плод единоличных, хотя бы и гениальных усилий». — В кн.: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии, с. 308.

[46] За несколько лет до Анненского близкое по смыслу противопоставление Толстого и Достоевского делали и некоторые критики-модернисты, называвшие Толстого «художником жизни в ее завершившихся формах, которые приобрели твердость. . .», а Достоевского — аналитиком «неустановившегося в человеческой жизни и в человеческом духе».

[47] См.: *Мережковский Д. С.* Лев Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество; *Белый А.* Достоевский. — Золотое руно, 1906, № 2.

[48] На близость понимания Прохарчина Анненским и Добролюбовым указывает Г. М. Фридлендер (см.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти томах, т. 1, с. 503).

женных и оскорбленных, который не может и не должен оставаться вне лучшей цели человеч<еской> жизни» (с. 237) [49].

В отличие от ранних статей о Достоевском, в статье, посвященной «Преступлению и наказанию» (1908), Анненский сосредоточивает внимание на художественном методе писателя и впервые, как отмечает Н. Т. Ашимбаева, «...угадывает тот принцип поэтики Достоевского, который в трудах М. М. Бахтина получит название полифонии» [50].

Ближе, чем кто-либо из его современников, Анненский подходит к пониманию структуры романа Достоевского — как структуры идеологической. Именно поэтому он последовательно развивает концепцию мыслей-образов у Достоевского. Так, критик пишет о Разумихине: ...двойственность этой наспех одетой мысли»; о маляре: «Маляр — это высший символ страдания; здесь не только совпадают, но и покрывают одна другую обе идеи: Страдания и Правды» (с. 190, 187), и т. д. Концепция мыслей-образов лежит в основе того необычного чертежа, который приложил Анненский к своей статье, чтобы графически запечатлеть систему их соотношений и их систематизацию в романе (с. 198).

В 1903 г. Лев Шестов впервые высказал мысль о том, что реального убийства Раскольников не совершил. Исходя из этого, он писал, что «преступники без преступления», «угрызения совести без вины» составляют содержание романов Достоевского.

В статье «Искусство мысли» Анненский также говорит о том, что реального убийства в «Преступлении и наказании» нет, есть только мысль об убийстве, а потому «...наказание в романе чуть что не опережает преступление, физически притом же <...> почти не тронувшее Раскольникова» (с. 191). Однако, сходясь с Л. Шестовым в посылке, Анненский расходится с ним в выводах. Реального преступления, считает он, в романе нет отнюдь не потому, что оно было вне субъективного опыта Достоевского (как полагал Л. Шестов). Вскрывая художественную структуру романа, угадывая «ту систематизацию, которую гений вносит в болезненно-пестрый мир впечатлений» (с. 187), Анненский обнажает психологическую основу гуманизма Достоевского, а вместе с тем и психологический стержень его романа: «*Преступление есть нечто лежащее вне самого человека, который его совершил.* Такова была одна из самых глубоких, волновавших Достоевского мыслей. <...> *Достоевский не только всегда разделял человека и его преступление, но он не прочь был даже и противополагать их*» (с. 192—193).

Знаменательно, что Анненский обращается не только к «Преступлению и наказанию», о котором много писали критики-символисты, но и к произведениям, обойденным ими, — «Двойнику» и «Господину Прохарчину», видя в них осуществление гуманистического идеала Достоевского.

---

[49] Ср. также со стихотворением Анненского «К портрету Достоевского»: «В нем Совесть сделалась пророком и поэтом, / И Карамазовы и бесы жили в нем, — / Но что для нас теперь сияет мягким светом, / То было для него мучительным огнем».

[50] См. примеч. к статье «Искусство мысли», с. 605.

Постоянно подчеркивая великую очистительную силу страдания у Достоевского, Анненский, как можно предположить, внутренне полемизирует со статьей Н. К. Михайловского «Жестокий талант»[51]. Вместе с тем именно гуманизм Достоевского, очистительная сила страдания в его произведениях становятся для Анненского точкой отсчета при сопоставлении этого писателя с другими, в частности с Тургеневым и Чеховым.

Анализируя повесть Тургенева «Клара Милич» и его рассказ «Странная история», Анненский последовательно развивает мысль о воплощенных в них эстетизме страдания и самопожертвования, исходящих не «из реальных воздействий самой жизни», как у Достоевского, а из физического страдания умирающего Тургенева, который облекает свой собственный страх смерти в призрачные видения несостоявшейся чужой жизни (в повести «Клара Милич»), или из случайного, не типичного, по мнению критика, впечатления (как в рассказе «Странная история»). Страдание, пережитое Аратовым («Клара Милич»), и экстаз самопожертвования, испытанный Софи («Странная история»), Анненский считает бесплодными и антигуманными, поскольку они замкнуты и ограничены самими собою. Для Софи, справедливо полагает он, важна не цель, ради которой приносится жертва, а осуществление идеи самопожертвования — как выход из одиночества, как попытка самореализации: «Если вы читали Тургенева внимательно, то вас, наверное, поражала не только жуткая *одинокость* этих девушек [героинь Тургенева. — *И. П.*], но временами и их несколько тяжелая статуарность, точно иго, от которого они во что бы то ни стало должны и никак не могут освободиться» (с. 141).

Проводя четкую границу между самопожертвованием ради идеи и умозрительным осуществлением идеи самопожертвования, Анненский сравнивает Софи с девушками-революционерками: «Те, другие девушки, не только искали правду, но им казалось, что они и нашли ее. Их *правда* осуществляла *право* других людей на счастье. И только нетерпеливая мечта о *счастье* многих, если можно, так даже всех, и придавала смысл жизни и подвигу «тех девушек»» (с. 145). Внутренняя мотивировка этого сравнения, конечно, связана у Анненского с творчеством Достоевского, с его героями, хотя и чуждыми революции, но органически приемлющими чужую муку и страдание.

Несомненно, что, возвращаясь к этим вопросам в связи с трактовкой образов Сони Мармеладовой и Дуни Раскольниковой (см. статью «Искусство мысли», 1908), Анненский не только развивает тему страдания и жертвы, затронутую им в статьях о Тургеневе, но и противопоставляет глубину звучания этой темы у Достоевского тому, что он считает выражением тургеневского эстетизма. Поэтому Дуня Раскольникова предстает в этой статье отчасти как своеобразное новое воплощение тургеневской Софи: «Дунечки и точно приносят жертвы, но самоотречение их высоко-

[51] В названной статье Мнхайловский писал: «Но отличительным свойством нашего жестокого таланта будет ненужность причиняемого им страдання, беспричннность его и бесцельность» (*Михайловский Н. К.* Сочнння: В 6-ти т., СПб., 1885, т. 6, вып. 1, с. 92).

мерно. Дунечка и страдать будет, не сливаясь с тем, из-за чего мучится...» (с. 188). Этому образу-типу, независимо от способа его воплощения, Анненский противопоставляет образ-тип Сони Мармеладовой: «Сердце Сони так целостно отдано чужим мукам, столько она их видит и провидит, и сострадание ее столь ненасытимо-жадно, что собственные муки и унижения не могут не казаться ей только подробностью, — места им больше в сердце не находится» (с. 188).

Для Анненского самопожертвование не может быть ни оправданием жизни, ни выходом из одиночества, если оно индивидуалистично по своей основе. Отсюда тот сложный сплав, который образуют в статье «Белый экстаз» скепсис и замаскированная ирония. Прибегая к эстетским формулам (например: «В основе искусства лежит <...> обоготворение невозможности и бессмыслицы. Поэт всегда исходит из *непризнания жизни*» и т. д.), Анненский сталкивает их с реальной проблемой человеческого страдания и раскрывает противоестественность и бесцельность «белого экстаза», который пытается объединить неслиянное — жизнь и искусство. Эти парадоксы Анненского в духе Оскара Уайльда опровергают сами себя, выражая в прихотливой иронической форме антиэстетскую позицию критика. Ирония как бы изнутри разрушает «высокий» смысл понятий избранности и красоты, обнажая в контексте статьи их эстетскую, узко индивидуалистическую сущность: «...если *вольное* страдание *сознательно бесцельно*, если оно ничего не ждет ни для себя, ни для других и ничего не выкупает, если оно *просто страданье*, оно удел только избранных» (с. 146).

Многим статьям в «Книгах отражений» Анненский дает названия, которые выражают их основную мысль. В этом смысле «Белый экстаз» — одно из самых ярких. Как умирание становится темой, развивающей первую статью о Тургеневе, так и антонимическое сочетание, составляющее название второй, превращается в иронический символ холодной, умозрительной страсти.

О том, какое значение имели проблемы страдания и жертвы в жизни Анненского, пишет П. П. Митрофанов: «Чтобы не погибнуть и иметь возможность жить, т. е. думать и чувствовать, необходимо сострадание к человеку, мука за брата своего. Анненский исповедовал эту мысль тайно в кругу друзей и явно в своих произведениях. Он выработал себе по этому поводу целую мистическую теорию: мир заключает в себе лишь известную сумму зла, и страдающие должны радоваться, если свалится на них лихая беда или лютая болезнь: они тем облегчат бытие всего человечества» [52]. В статье «Белый экстаз» есть прямое совпадение с этими словами: «Социальный инстинкт требует от нас самоотречения, а совесть учит не уклоняться от страдания, чтобы оно не придавило соседа, пав на него двойной тяжестью» (с. 146).

---

[52] *Митрофанов П. П.* И. Анненский. — В кн.: Русская литература XX века. / Под ред. С. А. Венгерова. М., 1915, т. 2, кн. 6, с. 287. См. также строки из стихотворения Анненского «Гармония»: «А где-то там мятутся средь огня / Такие ж *я*, без счета и названья, / И чье-то молодое за меня / Кончается в тоске существованье».

Преодоление «избранности», своего рода «эстетического» индивидуализма Анненский осознает как одну из самых сложных проблем. Не случайно он противопоставляет страх смерти, обособляющий человека от мира, — состраданию, объединяющему людей. В статье «Господин Прохарчин» Анненский пишет: «Страх смерти — любимый мотив современной поэзии... (с. 29), а немного ниже замечает: «Достоевский не любил говорить о смерти и никогда не пугал читателя ее призраком: слишком уже серьезным казался ему страх жизни и сложной сама жизнь вне ее индивидуальных рамок» (с. 30). Развивая в связи с этими вопросами в статье «Горькая судьбина» аристотелевскую теорию трагедии, Анненский пишет, что в отличие от сострадания в ужасе «...для человека весь мир сгущен в какой-то призрак, грозящий именно ему» (с. 58). Но сострадание не разрешает полностью проблемы индивидуализма, и трагедия современной личности сосредоточивается для Анненского в безнадежном стремлении выйти из одиночества, замкнутости внутренне разобщенных миров.

Критическая проза Анненского органически связана с его лирикой — не только общностью многих проблем, мотивов, тем, но самим поэтическим строем своим, в основе которого лежит субъективное, иносказательно-ассоциативное начало. Поэтому идейно-художественные компоненты поэтической системы Анненского позволяют глубже проникнуть во внутреннюю сущность его критической прозы, где в отличие от лирики его *я* более опосредовано, а подчас и сознательно замаскировано.

Л. Я. Гинзбург пишет: «*Сцепление* человека с природой и, шире, с окружающим миром — это исходная точка всей поэтической системы Анненского, определяющая ее психологический символизм и ее предметную конкретность, определяющая в этой системе самое строение поэтического образа»[53]. В этом-то «сцеплении» и таится для «тоскующего *я*» Анненского трагическая безысходность одиночества, потому что это сцепление, осуществляя внешнюю связь, не может стать взаимопроникновением внутренне разобщенных миров. Поэтому возможна лишь мечта о том, «Что где-то есть не наша *связь*, А лучезарное *слиянье*... («Аметисты»), поэтому лишь мгновенье длится такая минута, /Что лучами незримыми глаз /Мы уходим друг в друга как будто... («Свечку внесли»), поэтому сердце «...одиноко, /Как старая кукла в волнах... («То было на Валлен-Коски»; см. также стихотворения «Тоска медленных капель», «Смычок и струны» и др.). Но, понимая относительность «слияния» с окружающим миром, Анненский ощущает преодоление индивидуализма не только как настоятельную субъективную потребность, но и как нравственный императив, проблему совести[54]. Отсюда — страстное неприятие

---

[53] *Гинзбург Л.* О лирике, с. 315.

[54] Интересно, что в те же годы иной путь преодоления одиночества ищет Блок. Он заносит в записную книжку: «Написать доклад о единственном возможном преодолении одиночества — приобщение к народной душе и занятие общественной деятельностью» (*Блок А.* Записные книжки, с. 114). Замысел этот воплотился в статье Блока «Народ и интеллигенция» (1908).

«мечтательства» в любой из его разновидностей и настойчивая мысль о нравственной ответственности человека за происходящее.

* * *

Статья «Драма настроения» (о «Трех сестрах» Чехова) — одна из любопытнейших интерпретаций у Анненского. Это размышление об иллюзии и реальности, о равнодушии и ответственности человека перед самим собою и перед жизнью. Статья написана в 1905 г., и трактовка драмы Чехова во многом обусловлена объективно-историческими причинами. Это статья о героях Чехова, проверенных опытом первой русской революции.

Анненскому мучительно близок герой-интеллигент Чехова с его духовным одиночеством и чувством внутреннего неблагополучия, напряженным самоанализом и внутренней смятенностью, тяготением к религии и одновременно скептицизмом [55], с его вечными поисками положительного начала в жизни, то есть именно того, что сам Анненский называл ее «оправданием». Герой «Скучной истории» говорит: ...сколько бы я ни думал и куда бы ни разбрасывались мои мысли, для меня ясно, что в моих желаниях нет чего-то главного, чего-то очень важного. <...> Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках <...> даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей мыслью или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего» [56].

Напряженная мысль, страстно взыскующая «бога живого человека», пронизывает творчество Анненского и не находит ни ответа, ни успокоения. Как и герой «Скучной истории», Анненский знает, что «коли нет этого, то, значит, нет и ничего», и личная затаенная неприязнь к этому, так похожему на него человеку, прорывается в строках статьи «Господин Прохарчин» (см. с. 29). Проецируя на себя героев Чехова, Анненский «преодолевает» их в себе.

В 1905 г. для Анненского наступил момент, когда всецело уйти в искусство стало уже невозможно. Именно общественными событиями, которые тесно переплелись с судьбой Анненского, обусловлена его интерпретация пьесы Чехова.

Верный своему методу, Анненский развивает мысли-импульсы, не до конца реализованные в пьесе, и, выходя за ее пределы, показывает, что поиски «оправдания» для ее героев есть не что иное, как игра в жизнь, подмена реальности — «литературой», иными словами, — бесплодной мечтой. В этой субъективнейшей из статей Анненского слово «литература» играет роль смыслового сигнала: в контексте статьи «литература» — это неучастие в действительной жизни, равнодушие к ней и пассивность, граничащие с душевной аморфностью.

---

[55] Ср., например, стихотворение Анненского «В небе ли меркнет звезда...» с его письмом к А. В. Бородиной от 15 VI. 1904 (с. 457).

[56] *Чехов А. П.* Собр. соч.: В 12-ти т. М.: Художественная литература, 1955, т. 6, с. 324.

Игра в жизнь, по меткому наблюдению Анненского, не требует определенности нравственной позиции, но ее требует подлинная жизнь, в которой герои пьесы не участвуют. Неоднократно возвращаясь в своих статьях к этому вопросу, критик развенчивает индивидуализм, душевную аморфность, безжизненность чеховских героев, и потому в общем контексте его статей «Драма настроения» воспринимается как реквием современной Анненскому интеллигенции.

Знаменательна внутренняя параллель, которую проводит критик между героями Чехова и Наташей из пьесы Горького «На дне», определяя характерологическую особенность «мечтательного» отношения к жизни: «Трудно для современной русской души выдумать символ более трепетный и более жуткий, чем Наташа, сестра Василисы Костылевой. Совершенно как она, и мы все с какой-то трагической наивностью все ждем. «Вот случится что-нибудь... тоже небывалое, приедет кто-то... кто-нибудь особенный...». И как она, в то же время отлично знаем, что ничего у нас в будущем нет» («Драма на дне», с. 78). Это все та же «Москва» чеховских героев, все тот же deus ex machina, которые дают последнюю иллюзию смысла жизни, хотя в них уже не верят, а только имитируют веру.

Поисками активного начала в жизни обусловлен пристальный интерес Анненского к Горькому. Критику несомненно импонируют сильные люди Горького, если даже их энергия направлена не на разумное созидание. Вероятно, их активность и внутренняя свобода кажутся ему перспективнее и, быть может, даже нравственнее, чем бесплодная рефлексия и самообман чеховских персонажей. Он пишет о героях Горького: «Они становятся пьяницами или кулаками вовсе не потому, чтобы водка и кулачество были для Горького нормальными разрядниками для энергии его сильных людей, а потому, что водка и власть дают хоть суррогат жизни, а мы можем дать только ее отрицание, предлагая людям на выбор или канитель, или мораль рабов» (с. 78). «Мы» — то есть люди, подобные героям Чехова, и внутреннее отталкивание от них не раз прозвучит в статье «Драма на дне».

Завершив работу над статьей «Драма настроения», Анненский писал Е. М. Мухиной: «... я не люблю Чехова и статью о «Трех сестрах», вернее всего, сожгу... (с. 460). По-видимому, Анненскому казалось, что эта статья не выявила в полной мере его «нелюбви» к Чехову, не вскрыла причины этой нелюбви.

И в самом деле, в статье Анненский полемизирует не с Чеховым, а с его героями. Предваряя анализ пьесы, он пишет: Чехов чувствовал за *нас*, и это *мы* грезили, или каялись, или величались в словах Чехова. А почему мы-то такие, не Чехову же и отвечать... (с. 83). Может быть, Анненский действительно не включил бы «Драму настроения» в «Книгу отражений», если бы ему не удалось мотивировать своего отношения к Чехову в статье «Господин Прохарчин», написанной, очевидно, очень скоро после «Драмы настроения», но помещенной в книге (в связи со строго продуманной композицией ее) намного раньше этой статьи.

В статье «Господин Прохарчин» важны не только явные и скрытые противопоставления Чехова Достоевскому, но и сближения Чехова с поздним, «умирающим» Тургеневым, последние произведения которого, как говорилось выше, Анненский находил эстетскими. Вводя в статью «Господин Прохарчин» свой критерий «истинной трагедии», Анненский показывает, как не соответствует, с его точки зрения, этому критерию «столь возвеличенная в наши дни чеховщина» (с. 28), которая осмыслена им как искусственная подмена жизни «литературой». Если вернуться к словам Анненского о том, что жизнь чеховских героев — не настоящая жизнь, а «*литература*, которую они выдают или и точно принимают за жизнь» (с. 82), то смысл противопоставления Достоевского Чехову становится ясен.

Авторский голос Чехова подчас неразличим в его произведениях, и это создает иллюзию бесстрастия автора. Анненский либо не захотел понять, что это иллюзия, отождествив метод писателя с его позицией, либо не принял самого метода. Поэтому чеховское, как правило, он отождествляет с «литературным», то есть с «искусным сочинительством». Уже не герои Чехова, как в статье «Драма настроения», вызывают протест Анненского, а сам Чехов, не определивший, по мнению критика, позиции по отношению к героям своих произведений и тем самым оправдавший, эстетизировавший все то отрицательное, что видит в них Анненский.

Нужно отметить, что такое отношение к Чехову разделялось в ту пору многими, в том числе писателями и критиками самых разных направлений. Л. Толстой, прочитав «Даму с собачкой», записал в дневнике: «Это все Ницше. Люди, не выработавшие в себе ясного миросозерцания, разделяющего добро и зло» [57]. Отрицательно относились к Чехову критики народнического направления и многие символисты. На причины непонимания Чехова очень точно указал в 1904 г. С. Булгаков: «Наиболее часто и настойчиво ставится Чеховым этот вопрос не о силе человека, а об его бессилии, не о подвигах героизма, а о могуществе пошлости... <...> ...то, от чего он болел, чем он был сам отравлен, считали предметом его проповеди, сливая автора с его героями, и создавалось и крепло это тяжелое недоразумение...» [58].

Между тем для самого Анненского нравственное начало в человеке, может быть, и было главной реальностью в безысходном одиночестве и хаосе жизни. Поэтому все, что связано с «литературностью», «мечтательством», вызывает у него такое страстное личное неприятие.

Проблема игры в жизнь, поставленная в «Драме настроения», достигает предельной концентрации в более поздней статье «Мечтатели и избранник» с ее сарказмом, беспощадно развенчивающим мечтательный «восторг беспредметного великодушия» и самую идею бесплодной мечты. Несомненно соотнося эту статью с проблемой чеховского героя, Анненский подходит к решению вопроса об оправдании жизни. Вопрос этот

---

[57] Цит. по кн.: Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955, с. 492.
[58] *Булгаков С.* Чехов как мыслитель. — Новый путь, 1904, № 10, с. 41.

представлен им в двух аспектах: с одной стороны, как оправдание художника, достижимое лишь в творческом «обладании жизнью». С другой — как оправдание человеческой жизни вообще. По Анненскому, путь к последнему — в преодолении индивидуализма, внутреннего «подполья»[59], в действенной любви к жизни, в «безумном желании раствориться в ней до конца»[60].

Юношей Анненский записывает в дневнике фразу, сказанную одним из его знакомых: «...мужика не надо учить ничему, кроме грамоты и счета, п<отому> ч<то> иначе Россия будет терять рабочие руки...». Анненский замечает по этому поводу: «И это человек 32—33 лет проводит такие мысли. Нет, положительно, нет воздуху вне нигилистической среды...»[61]. Между тем сам он жил в среде русской либеральной интеллигенции и был кровно связан с этой средой. Народнические устремления брата Анненского — Николая Федоровича — в целом были чужды ему. В 1905 г. многие черты либеральной интеллигенции, которые были неопределенными и расплывчатыми, определились и оформились. Желая послаблений и бездействуя в ожидании их, эта интеллигенция, по сути, готова была приспособиться к любому режиму. Она не была самостоятельной силой и потому всегда зависела от обстоятельств. Эта аморфность преследовала Анненского как неизбывный личный недуг:

И мерзок тем, кто не заснул,
Хаос полусуществований!
(*«Зимний поезд»*)

Анненский принял первую русскую революцию как событие огромного исторического значения, изменившее сознание людей. Во второй части статьи «О современном лиризме» (1909) он пишет «...о лириках, так или иначе сформированных революционными годами» (с. 374). В этой же статье, говоря о сборнике стихов своего сына (писавшего под псевдонимом В. Кривич), Анненский замечает: «Откуда только у этого молодого поэта такая не то что пережитость, а даже согбенность в тоне пьесы? Или и точно 1905-й год и его страшный сосед раньше времени состарили людей невеселых от природы? Революционные годы отразились на творчестве наших корифеев <...>, и было бы, может быть, интересно проследить, как

---

[59] Не исключено, что статья «Мечтатели и избранник», раскрывающая, между прочим, и тему «подполья», в известном смысле — ответ К. Чуковскому, который в своей рецензии назвал Анненского «подпольным нигилистом» (см.: *Чуковский К.* Об эстетическом нигилизме. — Весы, 1906, № 3—4). Эта рецензия сильно задела Анненского (см. его письмо к С. А. Соколову, с. 468), но открытая полемика была чужда ему; внутреннюю же мы нередко обнаруживаем в специфических ассоциативных ходах его критической прозы, реже — в аллюзиях, направляющих мысль читателя в определенное русло.

[60] Это один из настойчивых лейтмотивов лирики Анненского. Ср., например: «О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне, / Чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне!» («Мучительный сонет»).

[61] ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 268, л. 3, 3 (об.).

эти характерные типы лиризма приспособились к тому, что не терпело никаких приспособлений» (с. 370). Об этом вынужденном и субъективно невыносимом для Анненского приспособлении к социальному злу, к зверствам режима, расправляющегося с революцией, написано стихотворение «Старые эстонки», как в фокусе сконцентрировавшее в себе главные мысли статьи «Драма настроения».

События первой русской революции заставили Анненского переосмыслить эстетические, духовные и нравственные начала жизни и искусства. Интерес к эстетическим вопросам, ярко выраженный в статьях, написанных до 1905 г. (особенно «Что такое поэзия?» и «Бальмонт-лирик»), не ослабевает и позднее, но подход Анненского к этим вопросам кардинально изменяется. Сохранив эстетический критерий, критик ставит теперь во главу угла проблему активного, социально детерминированного гуманизма: «А поэты, на что они Прохарчиным, если со всем своим гением они не могли даже добиться того, чтобы Прохарчины не молчали по двадцати лет подряд до потери дара речи, лежа на засаленных тюфяках своих и за ветхими ширмами?» (с. 32).

1905 год не изменил мировоззрения Анненского[62], но углубил и обострил демократические тенденции, свойственные ему и прежде, а отчасти, как это видно на примере «Старых эстонок» и «Драмы настроения», преобразовал самый тип его гуманизма. Последние строки стихотворения «В дороге» (написано до 1904 г.) передают чувство вины, ответственности перед «страдающим братом»: «Дед идет с сумой и бос, /Нищета заводит повесть: /О, мучительный вопрос!/ Наша совесть... Наша совесть...». В статьях, написанных в 1905 г. и в последующие годы, Анненский нередко варьирует мысль, высказанную в статье «Портрет»: «...радость созерцания столь же несоизмерима с тою, которую дает нам жизнь, насколько сострадание наше лишь художественно существующим лицам мало похоже на жгучее чувство боли и обиды за угнетенных вокруг нас людей. Первое расширяет и просветляет людям горизонт, второе напрягает мускул правой руки» (с. 15).

В одном черновом наброске, относящемся, по-видимому, к последним годам жизни Анненского, он пишет: «Я должен любить людей, т. е. я должен бороться с их зверством и подлостью всеми силами моего искусства и всеми фибрами существа. Это не должно быть доказываемо отдельными пьесами, это должно быть определителем моей жизни»[63].

Несомненно, что после 1905 г. общественная значимость искусства и вопрос о позиции художника обретают в критической прозе Анненского особый смысл. Интересно в этом отношении проследить, как трансформи-

---

[62] Позиция «старших» и «младших» символистов по отношению к революции 1905—1907 гг. быстро и резко определилась. Так, Ф. Сологуб пишет пародии на духовенство и правительство. В 1915 г. Блок отнесет революцию к числу «...событий, явлений и веяний», особенно сильно на него повлиявших (*Блок А.*, т. 7, с. 15—16). С воодушевлением принял революцию и Бальмонт, назвав ее впоследствии началом «новой эры русской жизни».

[63] ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 203, л. 2 (об.).

руется его восприятие Гоголя, к творчеству которого он обращался пять раз на протяжении девятнадцати лет.

Исследуя творчество Гоголя, Анненский проходит два этапа, и первый из них постепенно подводит его к анализу «Мертвых душ». В ранней статье «О формах фантастического у Гоголя» (1890), посвященной частной теме, Анненский намечает концепцию, которую он развернет в статьях «Художественный идеализм Гоголя» (1902) и «Нос»[64]. Это концепция «карающего идеализма» Гоголя, то есть такой формы идеализма, которая утверждает «торжество ума и идеала» писателя над «самодовлеющей ограниченностью» изображенной им пошлости жизни («Художественный идеализм Гоголя»). В статье «О формах фантастического у Гоголя» Анненский выражает эту мысль более непосредственно, очевидно, полагая, что она объясняет нравственную позицию Гоголя: «В жизни часто торжествует зло — это правда, но в поэзии злу не такой простор: в поэзии оно *непременно наказывается*, наказывается не непосредственным страданием, а *обличением* — спрятаться и обмануть в поэзии оно не может. Это-то и есть лучшая сторона художественной правды» (с. 215).

Однако в статье «Портрет» концепция Анненского внезапно изменяется: он не пишет более о торжестве Гоголя над «самодовлеющей ограниченностью» и о наказанном им зле. Напротив, именно здесь Анненский впервые приходит к мысли о том, что воплощенное Гоголем зло оказалось против его воли слишком совершенным эстетически, а потому и слишком привлекательным, и вошло в мир как соблазн и искушение. «Гоголь умер, — пишет он, — сломленный отчаяньем живописца, потерявшего из виду недописанный им, но ставший ему ненавистным портрет, — портрет, который казался ему грешным, ибо вместо того, чтобы являться лишь материалом, лишь этюдом для картины, где блеск красоты и добра должен был эстетически торжествовать над чернотой порока, — этому пороку пришлось одному, шатаясь по миру, оправдывать свое безрадостное существование» (с. 16).

Весьма вероятно, что последние статьи Анненского о Гоголе в известной мере связаны с концепциями В. В. Розанова, который, называя Гоголя «гениальным живописцем внешних форм», видел трагедию писателя в том, что он не смог сообщить этим формам духовности. Розанов писал, что лиризм Гоголя — это «...великая жалость к человеку, так изображенному, скорбь художника о законе своего творчества, плач над изумительною картиною, которую он не умеет нарисовать иначе <...> и, нарисовав так, хоть ею и любуется, но ее презирает и ненавидит»[65].

Как и Достоевский, Гоголь был одной из центральных тем русских символистов, но интересовались они разными сторонами его наследия. Брюсова и А. Белого интересует преимущественно поэтика Гоголя; Ме-

[64] Точно датировать статьи «Нос» и «Портрет» не представляется возможным. Крайние даты — 1903—1905 гг.

[65] *Розанов В. В.* Как произошел тип Акакия Акакиевича. — В его кн.: Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского. СПб., 1902, с. 144.

режковского — его мистицизм. Как и Анненский, близок к Розанову в своей трактовке Гоголя Ю. Айхенвальд[66].

В 1909 г. в статье «Эстетика „Мертвых душ" и ее наследье» Анненский вновь обращается к трагической проблеме несоответствия между позицией писателя, эстетическим воплощением образов и их объективным смыслом. Поэтому статья представляет собой синтез мыслей Анненского об ответственности художника за воплощенное им слово. В нравственно-философском аспекте Анненский осмысливает смерть Гоголя как искупительную жертву, принесенную художником жизни, победившей его «своей неразрешимостью», как расплату за воплощенные им образы. Эти образы, полагает Анненский, оказались столь самодовлеющими эстетически, что подчинили себе нравственную задачу писателя: «Великой загадкой стоят перед нами М<ертвые> д<уши> с их исключительной, почти болезненной выпуклостью, грубой вещественностью людей, а главное, с их глубоким нравственным безразличием» (с. 445).

Вместе с тем мысль об ответственности художника перед жизнью, о «покаянной расплате» Гоголя за его творчество граничит у Анненского с другой мыслью — об его оправдании. Но это отнюдь не эстетическое оправдание, а историческое оправдание жертвы, принесенной Гоголем: «Что было бы с нашей литературой, если бы он *один за всех нас* не подъял когда-то этого *бремени* и этой *муки* и не окунул в *бездонную телесность* нашего столь еще робкого, то рассудительного, то жеманного, пусть даже осиянно-воздушного пушкинского слова» (с. 228). Полагая в связи с этим, что путь, которым шел Гоголь, был гибельным для русской литературы в нравственном смысле и необычайно плодотворным в смысле эстетическом, Анненский увенчивает свою концепцию рассуждениями о влиянии Гоголя на русскую литературу. Притом речь здесь идет уже не только об эстетическом, но и о нравственном влиянии, ибо судьба Гоголя, по убеждению Анненского, была осмыслена его литературными преемниками именно как нравственный урок: «Люди пошли не к Гоголю, они пошли от *Гоголя*, они разошлись от него, как далекое сияние» (с. 229).

Нет нужды говорить о том, как субъективна концепция Анненского, как мало общего имеет она с объективно-исторической оценкой Гоголя, восходящей к Белинскому. Вместе с тем концепция Анненского объясняет, почему статьи о Гоголе открывают «Книгу отражений» и почему за ними следуют статьи о Достоевском, сделавшим от Гоголя «огромный и бесповоротный» шаг, шаг в поисках «богоподобия» в человеке «среди самой омерзительной грязи».

* * *

Анненский чрезвычайно серьезно относился к композиции своих книг. Он писал о «Второй книге отражений» (а это в равной мере относится и к первой): ...самая книга моя, хотя и пестрят ее разные названия, вовсе

---

[66] *Айхенвальд Ю.* Гоголь. — В кн.: *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. М., 1906, вып. 1.

не сборник. И она не только одно со мною, но и одно в себе» (с. 123). Критик не ошибался: его статьи не только звенья единой идейно-художественной системы, но каждая из них, как часть целого, может быть по-настоящему осмыслена лишь в связи с общим контекстом его критической прозы, в связи с единством проблем, рассмотренных в разных ракурсах — в зависимости от материала и поставленной им перед собой задачи.

В 1909 г. Анненский писал А. Бурнакину, редактору альманаха «Белый камень», по поводу трех своих статей: «...у меня между статьями есть ближайшая и тесная связь» (с. 485).

Последовательность статей играет огромную роль в осмыслении критической прозы Анненского как целостной системы, где все подчинено ассоциативно-логической связи по сходству или контрасту. Каждая последующая статья, развивая темы предшествующих, дает им более определенное истолкование. Так, начало статьи «Драма настроения» непосредственно соотнесено с теми рассуждениями о сценическом искусстве, которыми Анненский предваряет анализ драмы «На дне». Более того, общее для статей о Писемском, Толстом и Горьком название «Три социальных драмы» можно рассматривать как условное, как внешний способ обозначения того содержания, которому критик противопоставит вслед за тем драму Чехова «Три сестры», назвав ее (по контрасту с предшествующими статьями) «Драмой настроения».

«Драма на дне» — единственная из статей Анненского о драматургии, где он касается специфики театрального искусства. При этом современное ему сценическое искусство критик определяет метким и ироничным антиномическим сочетанием «иллюзорная реальность». Если возможности слова, по Анненскому, необъятно широки, если слово он воспринимает как «внушающий символ», обладающий почти беспредельными возможностями расширения своего непосредственного (первичного) значения, то при постановке современной драмы, по его мнению, театральный жест, интонация, поведение актера на сцене, материализуя поэтическое слово, вместе с тем ограничивают его одним-единственным смыслом, выбранным из многих возможных. «Дразнящая неуловимость контуров» превращается в «типические шаблоны театра». Слово утрачивает свой символический смысл, который замещается его конкретным содержанием.

В статье «Античная трагедия» Анненский пишет: «Теперь актер тем лучше играет, чем более дает он нам иллюзии действительности. Изгоняют все условное, даже грим, потому что в артисте должна свободно проявляться душа человека. Не то было в древней греческой трагедии. Напротив, игра актера должна была отрывать душу зрителя от реальности» [67].

Таким образом, Анненский подходит к современному театру с мерками театра античного. Историческая перспектива в осмыслении театрального искусства тем самым нарушается, а потому следует вывод не вполне правомерный, хотя и неуязвимый логически. Театр, заключает критик, пред-

[67] *Анненский И.* Античная трагедия. СПб., 1902, с. 6.

ставляя зрителю героев Горького во всей полноте их конкретного существования, не дает того, что стоит за ними, «что выше и значительнее их». Это, по Анненскому, — поэтическая индивидуальность автора, «идейные запросы его чуткой артистической природы» (с. 73).

В системе Анненского зритель противоположен читателю. Это уже не соавтор, а потребитель зрелища, живущий иллюзией сиюминутности и подлинности происходящего на сцене.

Именно благодаря строго продуманной композиции «Книг отражений» Анненскому достаточно намека, одной фразы в статье «Драма настроения»: «Сцена это или литература?», чтобы за нею возникла его концепция современного театра и ассоциации читателя пошли в нужном критику направлении.

Однако для Анненского еще важнее внутренний смысл последовательности статей, состоящий в том, что в них постепенно вводятся существеннейшие для его нравственно-эстетической системы понятия. Одни из них — «просветленность», «дух музыки» и «иллюзия» — непосредственно связаны с его восприятием истины как неосуществленного идеала, а потому становятся для Анненского символом духовности эстетического феномена, преодолевающей границы эмпирического познания и вечно устремленной к идеалу. Вместе с тем — это символ свободы и независимости творческого духа от мертвых схем и завершенных построений, пытающихся ограничить собою многообразие мира. «Просветленность, — пишет он, — это как бы символ победы духа над миром и *я* над *не-я*» (с. 14).

Интересно, что «дух музыки» — одно из ключевых понятий в критической прозе Блока. Так, в синонимическом ряду у Блока стоят «дух цельности» и «музыкальная спаянность», воплощающие идею гармоничности мира[68].

У Анненского понятие «дух музыки» непосредственно связано с тем, что он пишет о музыке вообще в критической прозе, стихах, драмах, письмах. Анненский полагает, что именно в музыке заложены огромные возможности переосмысления, а потому осознает музыку как символ художественной многозначности искусства. В письме к А. В. Бородиной он замечает: «Я не думаю вообще, чтобы слова, покуда по крайней мере, могли исчерпать различие между отдельными музыкальными восприятиями. Можно говорить только об объективном различии, но субъективный момент музыки до сих пор измеряется лишь элементарными или произвольными метафорами» (с. 457). Многозначности музыки Анненский противопоставляет однозначность современного ему театра, где, как считает он, конкретность, точность воссоздания действительности с плотностью ее предметного мира вытесняет ту необходимую долю условности, которая позволила бы зрителю осмыслить происходящее на сцене в исторической перспективе. «Иллюзорная реальность» сцены, словно соперничая с реальностью жизни, резко обозначает пределы восприятию. «Мне лично мешали

---

[68] См. об этом: *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока; *Поцепня Д. М.* Проза А. Блока. Л., 1976.

бы, я знаю, — пишет Анненский о постановке «На дне», — вглядываться в интересную ткань поэтической концепции Горького: весь этот нестройный гул жизни, недоговоренные реплики, хлопанье дверей <...>, словом все, что неизбежно в жизни и что, может быть, составляет торжество сценического искусства, но что мешает думать и в театре, как в действительности» (с. 72).

«Дух музыки» — понятие необычайно емкое в художественной системе Анненского: это не только символ многозначности искусства, но в известном смысле — так же как «просветленность» и «иллюзия» — некое идеальное воплощение «нас возвышающего обмана», то есть именно то, что противостоит театру, точно воссоздающему действительность, а потому в какой-то мере соотнесенному критиком с «тьмой низких истин».

Необычайно важны для Анненского и другие понятия — такие, как «литературность» и «мечтательство», означающие в его системе оторванность от жизни, внутреннюю пустоту.

На протяжении творчества Анненского все эти понятия в их сцеплении и взаимосвязи осознаются как критерии одной системы ценностей, а вместе с тем и как смысловые сигналы. От статьи к статье критик расширяет и углубляет их содержание, обогащая его новыми ассоциациями и представляя свои мысли все в новых ракурсах.

Некоторые из этих понятий впервые появляются в литературно-педагогических статьях Анненского, но развиваются и окончательно формируются в «Книгах отражений» и статьях позднего периода его творчества. Так, в статье «О формах фантастического у Гоголя» Анненский пишет о «художественной правде», осмысленной им как нравственно-эстетический критерий. Уже в ранних статьях Анненский разделяет «реализм» и «художественную правду», но — как противопоставление — это осознается лишь в общем контексте его поздних статей. «Художественная правда», по мысли критика, всегда отмечена «просветленностью», то есть главным для него признаком эстетического и нравственного совершенства. Реализм, в субъективном толковании Анненского, — это воспроизведение действительности, не смягченное иллюзией, не преображенное «просветленностью». Отсюда, в частности, антиномичность понятий: дух музыки и реализм.

Именно в этом смысле критик пишет о реализме Толстого: «Драма Толстого — это действительность, только без возможности куда-нибудь от нее уйти и за нее не отвечать. <...> Это — действительность, но действительность невозможная, потому что это — *одна* действительность, *сама* действительность, а не та микстура, которую мы принимаем под этим именем ежедневно» (с. 65). Под «микстурой» Анненский понимает здесь повседневную жизнь во всем разнообразии ее проявлений, дающих сложный сплав добра и зла, высокого и низкого, и т. п. Тогда как узкие рамки теории непротивления злу насилием не оставляют места для свободных веяний жизни.

Принципиально отвергая схематизм, всякую «сковывающую единственность», Анненский последовательно преодолевает тематическую замкнутость своих статей, создавая единый контекст критической прозы по за-

конам, очень близким к законам прозы художественной. Он сознательно избегает окончательных выводов, каких бы то ни было «приговоров», ведущих к однозначным решениям проблемы, намеренно «размывая» оценки и самые границы своих статей. Крепко спаянные общностью ассоциаций и проблем, статьи Анненского, как главы романа, переходят одна в другую. Оценку же порождают его нравственно-философские и эстетические взгляды, объединенные общими критериями. Осмысляя эти критерии, читатель вместе с критиком идет к оценке, добывая ее из сложнейших сопоставлений различных художественных систем. «Мне нечему учить», — замечает Анненский в статье «Что такое поэзия?», справедливо полагая, что «учит» само творчество, не выражающее прямо, но отражающее систему его взглядов.

В критической прозе, лирике, драматургии Анненский ставит вопрос за вопросом, но никогда не дает прямых решений. Возможность ответа лишь заманчиво проглядывает в его отношении к той или иной проблеме, угадывается в общем контексте его творчества. Характерны в этом смысле вопросительные концовки стихотворений у Анненского. Там, где логика лирического сюжета требует обобщения, он почти всегда задает вопрос, словно превозмогая поставленный логикой предел мысли (см. стихотворения: «Двойник», «У гроба», «Листы», «Тоска кануна», «В небе ли меркнет звезда... и мн. др.). Даже в тех случаях, когда стихотворение не заканчивается прямым вопросом, в построении его часто ощущается близкое к вопросу сомнение (см.: «То и Это», «О нет, не стан» и др.). Может быть, именно об этой спасительной незавершенности мысли написаны строки: «Весь я там в невозможном ответе, /Где миражные буквы маячут... («Тоска припоминания»).

У Анненского-критика прямой и косвенный вопросы также очень часто завершают статью, словно открывая перспективу эволюции мысли. Так, уже первая статья «Книги отражений» заканчивается вопросом. Разве не бесспорно прекраснее правда, спрашивает Анненский, ...когда она восстановляет неприкосновенность, законнейшую неприкосновенность обиженному, независимо от его литературного ранга, пусть это будет существо самое ничтожное, самое мизерное, даже и не существо, а только нос майора Ковалева» (с. 13).

В своем стремлении к незавершенности мысли Анненский избегает и логических определений какого-либо понятия. Они для него лишь черновой этап творческого процесса. Определение, внутренне ему необходимое, Анненский, как правило, не делает достоянием читателя, вероятно, ощущая в его завершенности принципиально чуждый ему элемент абсолютизации мысли. Определение, сформированное в процессе работы над статьей, он обычно в самой статье представляет как проблему и идет не от него, а к нему, концентрически расширяя связанные с ним представления. Так и в его лирике «вещный мир»[69] становится не целью изображения, а объектом эмоционально-философских обобщений. Ассоциатив-

[69] Название посвященной Анненскому главы в книге Л. Я. Гинзбург «О лирике».

ный, иносказательно-метафорический способ выражения понятий характерен и для критической прозы Анненского. В наброске статьи <«Понятие о литературе...»> он пишет: «Поэзия есть стремление воплотить в слове этические и эстетические стремления к истине и красоте. Поэтическ<ое> произвед<ение> всегда более или менее воплощает *идеал* народа или отдельной выдающейся личности»[70].

В статье «Что такое поэзия?» эти определения предстают как мысли-импульсы, порождающие проблему и ждущие своего развития и разрешения. Возможность решений вспыхивает и гаснет в статьях Анненского, увлекая читателя своей неосуществленностью, недосказанностью, тайной. Мысли-импульсы, вскрывающие все новые и новые проблемы, разрывают структурные границы критической прозы Анненского, сообщая ей многозначность, и создают единый общий контекст его статей.

Объединяет эти статьи еще одно — и притом очень сильное начало: авторское *я* Анненского. В критической прозе он остается поэтом, и тщательно маскируемое *я* упрямо пробивается на поверхность. Именно оно превращает книги Анненского в эмоционально захватывающий «критический роман» со сквозным «образом автора», который, подобно Вергилию, ведет нас по лабиринтам, созданным сложнейшими сцеплениями человеческой мысли.

В известной мере Анненский осуществил тот идеал критики, о котором писал Л. Толстой в письме к Н. Н. Страхову: «Нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений»[71].

Анненский, как никто другой, обнаруживает эти «сцепления» в искусстве, показывая скрытую связь, взаимодействие, «игру» идей. Гамлет, Бранд, Голядкин и Раскольников, чеховские герои словно во второй раз рождаются в его книгах. И это не схемы, столь обычные для критических статей; они облечены в плоть и кровь, в них неожиданно раскрываются черты, которых читатель прежде никогда не замечал. Какой-то штрих, раньше не бросавшийся в глаза, внезапно обретает у Анненского особый смысл. И от этого меняется целое. Иногда главное становится второстепенным, второстепенное — главным.

«Нос коллежского асессора Ковалева, — пишет критик, — обрел на две недели самобытность. Произошло это из-за того, что Нос обиделся, а обиделся он потому, что был обижен, или, точнее, не вынес систематических обид» (с. 7). Так, нос майора Ковалева оказывается у Анненского героем повести Гоголя, а сама повесть — историей «его двухнедельной мести». Более того, Анненский — единственный из русских критиков, в чьей концепции «Нос» представлен как история бунта «маленького человека», а тем самым — в известном смысле — как пролог к «Шинели».

[70] ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 176, л. 1.
[71] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. (Юбилейное издание): В 90 т. М.: Гослитиздат, 1953, т. 62, с. 268—269.

Ассоциации с «Шинелью», несомненно, сыграли роль в трактовке повести «Нос». Нос, в интерпретации Анненского, — пародийный двойник Акакия Акакиевича, двойник, восстанавливающий свои попранные права. Отсюда вытеснение трагического фарсовым. Но эти иронические ассоциации — глубинный пласт статьи. Они только угадываются в общем контексте статей о Гоголе, но, по замыслу критика, не должны выходить на поверхность. В противном случае названная, прикрепленная к определенному смысловому ряду ассоциация нарушит условность «сцеплений», символическую (в широком смысле) неуловимость их контуров.

Критическая проза Анненского, так напоминающая порою исповедь, посвящена «мучительным» вопросам его эпохи. Сам он писал: «Я говорю о *нашей душе, о больной и чуткой* душе наших дней» (с. 348). Анненский грустит, сомневается, негодует, иронизирует... Анненский исповедуется. Чаще всего он исповедуется, говоря о современной ему литературе, о дискомфортности внутреннего мира писателя его эпохи. Поэтому так много личного, пристрастного в статьях «Бальмонт-лирик», «Драма настроения», «Иуда, новый символ», «О современном лиризме». Отбирая в текущей литературе «созвучное», Анненский выявляет в нем общезначимое.

Анализируя лирическое *я* Бальмонта, скрупулезно исследуя особенности его стиха, Анненский по временам пишет словно не о нем. И тогда читатель ощущает в знакомых созвучиях какую-то не бальмонтовскую тревогу, и какой-то иной образ поэта неожиданно вырастает в статье, заслоняя собою Бальмонта. Конечно, это не только авторское *я* самого Анненского, но в известной мере психологический тип поэта рубежа веков, очень точно схваченный критиком (см. с. 102).

Удивительна по психологическим проникновениям и статья «О современном лиризме». Один из разделов этой статьи Анненский начинает словами: «Перехожу к портретам». И он действительно рисует портреты, проницательно угадывая в той или иной лирической системе психологическую доминанту личности поэта. Он пишет о Брюсове: «...поэзия Брюсова — это летопись непрерывного ученичества и самопроверки, а не событий, — труда, а не жизни» (с. 341).

Первый из русских критиков, Анненский постигает и философско-психологическую основу символизма, породившую совершенно различные, а вместе с тем связанные общностью направления типы «современного лиризма»: «Символизм в поэзии — дитя города. Он культивируется и растет, заполняя творчество по мере того, как сама жизнь становится все искусственнее и даже фиктивнее. Символы родятся там, где еще нет мифов, но где уже нет веры...» (с. 358). Как это часто бывает у Анненского, обобщение, казалось бы бесстрастное, внезапно оказывается авторской исповедью, стоном души, смертельно раненной холодной отчужденностью нового мира.

Значение Анненского для русской литературы до сих пор по-настоящему не оценено, и, может быть, в какой-то мере это связано с тем, о чем

писал Н. Пунин через пять лет после смерти поэта: ...Анненский опередил и свою школу, и своих современников, и даже, если хотите, самого себя — в этом скрыта его удивительная жизненность и до сих пор полное его непризнание!»[72]

Ныне, благодаря двум изданиям, осуществленным А. В. Федоровым, лирика Анненского вошла в сокровищницу мировой культуры. Настоящее издание критической прозы Анненского должно сделать ее достоянием читателя и положить начало научному ее изучению.

[72] *Пунин Н.* Проблема жизни в поэзии И. Анненского. — Аполлон, 1914, № 10, с. 48.

А. В. Федоров

СТИЛЬ И КОМПОЗИЦИЯ КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО

Идейное содержание, метод, эстетическое своеобразие во всяком подлинно художественном произведении литературы составляют органическое единство. Это положение полностью применимо к наследию Анненского в области прозы — его статьям о творчестве русских и западноевропейских авторов: они — не только памятник литературно-критической мысли, но и художественное целое.

Индивидуально-художественное своеобразие отличало критическую деятельность и других современников Анненского символистского и вообще модернистского направлений, в том числе поэтов. И естественно, что это эстетическое начало проявлялось в критике по-разному, т. е. в разном соотношении с чертами дискурсивно-логического подхода к анализу литературы — классической ли, современной ли.

В прояснении той общей картины, которую составляла русская критика конца 90-х годов и начала XX в. и которая до последнего времени была в общем мало изучена, большая заслуга принадлежит Д. Е. Максимову. В своем труде о творчестве Блока[1] (во второй его части — «Критическая проза Блока») он посвятил этой задаче две специальные главы — «Литературное окружение» и «Кризис в критике»[2]. Здесь впервые обобщающим образом, в результате глубокого исследования огромного материала, охарактеризованы в качестве критиков видные поэты-современники Анненского — Валерий Брюсов, Андрей Белый, Вяч. Иванов, К. Бальмонт и другие, а также представители иных литературных направлений, как близких к символизму, так и не соприкасавшихся с ним. Критическая проза А. Блока, являющаяся основным предметом внимания автора, изучена в книге с исчерпывающей полнотой. При этом автор все время имеет в виду и идейные позиции критиков и их стилистическую манеру. Об Анненском здесь говорится сравнительно немного, но сказанное о его современниках, в особенности же все относящееся к Блоку, помогает уяснить характер Анненского-критика, как в его отличиях от них, так и в том, что его с ними сближает. И наибольшая общность может быть констатирована между Анненским и Блоком.

По сравнению с критиками и теоретиками из лагеря символизма (и вообще модернизма) их обоих сближает тенденция к проникновению в социально-психологический смысл образов литературных произведений,

---

[1] *Максимов Д.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Советский писатель, 1975.
[2] Там же, с. 183—221, 221—239.

их гуманистическая трактовка, и обоим чуждо специально-эстетическое (как у Брюсова — особенно в ранних статьях) либо абстрактно-философское или же мистическое их истолкование (как у А. Белого, Вяч. Иванова, Мережковского). Вместе с тем сформулированное Д. Е. Максимовым положение о том, что «символистская критика в своем господствующем русле стремилась превратиться в особый вид словесного искусства — стать *поэтической*, эстетизированной критикой» [3], более всего применимо именно к Блоку и Анненскому. Обоим чужды и чуть суховатая, сжатая деловитость высказываний Брюсова (особенно более поздних), и стилистическая размашистость Андрея Белого, перегруженность его статей и рецензий философской эрудицией, обилие в них разнообразных терминов, эксцентрическая порой парадоксальность образов, и сложный синтаксис и торжественный, поучительный, временами — чуть ли не жреческий тон критических выступлений Вяч. Иванова, и полная «красивостей» помпезная декларативность критической прозы Бальмонта.

Надо при этом со всей решительностью оговорить, что художественность критики, тенденция к ее эстетизации ни для Блока, ни для Анненского, ни для других названных писателей, кроме разве Бальмонта, не была чем-то самодовлеющим. Не была она и добавочным, усиливающим средством выразительности. Специфическая художественность формы критической прозы вытекала из полноты интеллектуальных и эмоциональных переживаний, вызванных литературными творениями, стремлением говорить о них на их языке или в меру возможности приблизиться к нему, заразить своими впечатлениями читателя. Надо еще при этом и подчеркнуть, что принципы «искусства для искусства» тут были ни при чем. К ним Анненский, хоть он и не избежал известных колебаний в поисках ответа на вопрос о назначении искусства, относился, как мы знаем, отрицательно [4]. Здесь — черта, тоже сближающая автора «Книг отражений» с Блоком, для которого искусство было неотъемлемо от жизни, «нераздельно», хоть и «неслиянно» с нею.

Важно еще и другое. Анненского роднит с критиками-символистами и шире — модернистами — одна общая особенность, отличающая их от консервативных и либерально-буржуазных историков литературы и критиков начала века. Если те, как правило, обращались прежде всего к прагматическому «прямому» смыслу изображаемого, то Анненского и ближайших к нему по духу критиков (а среди них более всего Блока) привлекал внутренний мир писателя (нередко и в связи с биографическими реминисценциями) и глубинный смысл произведения, устанавливавшийся на основании многозначимости, емкости художественного слова во всем диапазоне его образных и эмоциональных ассоциаций. Для Анненского — критика и эссеиста, так же как и для Блока, характерен интерес к трагически противоречивым переживаниям писателя и его героев (высказывания их обоих о Достоевском, о Гейне, об Ибсене, статьи Анненского

---

[3] *Максимов Д.* Указ. соч., с. 191. Курсив автора.
[4] См. выше статью И. И. Подольской — с. 503—504.

о Тургеневе, о «Гамлете» и мн. др.). Это отражает присущий как им обоим, так и В. Брюсову и Белому пафос неприятия той действительности, против которой восстают или которую болезненно воспринимают их любимые авторы. Общее у обоих с современниками-символистами — увлечение и Достоевским и Гоголем (вспомним этюд Брюсова о Гоголе «Испепеленный», многочисленные работы Белого о Гоголе).

Анненский, как и другие критики на рубеже XIX и XX столетий, писал о поэтах, прозаиках, драматургах, которые были его современниками, — о Л. Толстом, Чехове, Горьком, Л. Андрееве, Бальмонте и других русских лириках, из зарубежных авторов — об Ибсене. Но и о классиках недавнего прошлого он тоже высказался не как историк литературы, а скорее как критик, потому что это недавнее прошлое оставалось исторически еще очень близким, представлялось вчерашним днем: ведь Анненский был на похоронах Тургенева, присутствовал на литературных вечерах с участием Достоевского, и о произведениях этих писателей он судит почти так, как критики-современники. К этому же близкому прошлому русской литературы тянулись живые нити от книг классиков середины XIX в. — Лермонтова и Гоголя. И к ним Анненский обращается тоже не как исследователь-историк, а как критик, встревоженный теми вопросами, которые встают для него в их сочинениях и наполняются жгучим смыслом. Так относились к великому наследию XIX в. и Брюсов, и Белый, и Блок.

Что касается аналогии между Анненским и Блоком, то она может быть прослежена и далее: занимаясь произведениями литературы, современной ли, классической ли, они никогда не вуалируют, не маскируют своего глубоко личного отношения к ней, более того — они всегда его подчеркивают. Что до Анненского, то субъективность критика по отношению к литературе, личный тон в ее оценках — черта, прямо заявленная в предисловиях к обеим «Книгам отражений», представляющим наиболее яркое и цельное проявление его творчества в этой сфере, и сказанное им здесь может быть распространено также на ряд статей, опубликованных ранее, и на все, созданное им в жанре критических эссе позднее. В предисловии к первой «Книге отражений» он признается: «Я. писал здесь только о том, что мной *владело*, за чем я *следовал*, чему я *отдавался*, что я хотел сберечь, сделав собою <...>. Я брал только то, что чувствовал выше себя, и в то же время созвучное» (с. 5). И еще — в предисловии ко «Второй книге отражений»: «Мои отражения сцепила, нет, даже раньше их вызвала моя давняя тревога» (с. 123).

Для этого подчеркнуто личного, глубоко искреннего, открыто субъективного тона (выраженного, может быть, еще более резко, чем у Блока) неслучаен такой формальный признак стиля, как постоянное употребление местоимения «я» (и его падежных форм), а также производных от него притяжательных. К официально академическому «мы» (вместо «я») критик не прибегает. Он говорит от своего лица, от своего имени. Но отсюда более чем отрометчиво было бы делать вывод о некоем эгоцентризме, самолюбовании, противопоставлении себя — прочим (как это часто,

например, бывало у Бальмонта — не только в лирике, но и в жанре эссе) или хотя бы о нарочитой сосредоточенности на самом себе, на собственных впечатлениях и переживаниях. И недаром предисловие ко «Второй книге отражений» открывается словами: «Я пишу здесь только о том, что все знают, и только о тех, которые всем нам близки. Я отражаю только то же, что и вы» (с. 123). Критик не отграничивает себя от своих читателей и если не всегда приравнивает себя к ним, то всегда стремится к ним приблизиться. Не случайно во многих местах критических статей Анненского, как и в приведенной сейчас цитате, присутствует доверительное обращение к читателю — и слушателю и собеседнику. Местоимение «вы» так же часто в его речи, как и «я», с которым оно постоянно связано. Это — два элемента одного единства. А если критик и говорит иной раз «мы», то это местоимение подлинно собирательно: он имеет в виду и себя и своих читателей, своих соотечественников-современников.

В этом прочном единении с читателем заключалась несомненная сила прозы Анненского. Но была у нее и слабая сторона — ограниченность того общественного резонанса, на который она могла рассчитывать, узость рамок, в которые ее замкнула воля автора. И сравнение с критической прозой Блока заставляет резче увидеть — наряду с элементами общности — и существенные черты различия. Они касаются идейного и тематического масштаба их критических сочинений. Блок, выступая как страстный публицист, посвящал свои статьи и путевые очерки не только литературе, театру, изобразительным искусствам, но и большим политическим и историко-философским темам, затрагивал события современной жизни, ставил широкие общие проблемы и в свете их характеризовал и оценивал произведения литературы и живописи (статьи о Л. Толстом и о Врубеле), состояние театра («О театре», «О драме»), творчество артиста (статьи о Комиссаржевской), и это придавало его высказываниям особую современность; все они проникнуты чувством исторического движения, совершающегося в настоящем. Анненский же выступал только как литературный критик-эссеист. Его критическая проза носит более камерный характер, обращена к более узкому кругу читателей, посвящена духовному миру писателей и перипетиям и переживаниям их героев — как социально обусловленным, но рассматриваемым в более ограниченном масштабе морально-этических категорий.

Критическая проза Анненского остро отражает тревогу современного ему русского человека, но связь этой тревоги с социально-политическими и историческими фактами не подчеркивается, а намечается лишь пунктирно путем мимолетных упоминаний (вроде упоминания о революции 1905 года в статье «О современном лиризме», о «тех девушках», т. е. девушках-революционерках, в «Белом экстазе», где они противопоставлены тургеневской героине, приносящей бесплодную жертву ради жертвы) или угадывается скорее в подтексте (как в «Драме настроений» — о чеховских «Трех сестрах» или в «Драме на дне» — о горьковской пьесе). Тема же приближающихся грандиозных исторических перемен и потрясе-

ний, так сильно приковывавшая внимание Блока, у Анненского еще не встает.

Эта камерность, это сужение проблемного диапазона и явились причиной того, что критическая проза Анненского осталась столь мало замеченной современниками, что ей в этом отношении повезло меньше, чем его лирическому наследию. Но и Блок, говоривший с современниками гораздо более громким и властным голосом, тоже ведь, как критик и публицист, не был должным образом понят и оценен ни современниками, ни критиками, писавшими о нем в первые десятилетия после его смерти. Выступления того и другого (в области прозы) заслонили, заглушили более шумные, многословные, вызывавшие больший эффект, внешне более импозантные литературно-критические сочинения А. Белого, Вяч. Иванова, Акима Волынского и других. Затенил их и высокий академический авторитет Брюсова как строгого ценителя литературы.

Наше современное литературоведение среди ряда насущно важных проблем поставило и вопрос о критике как литературном творчестве[5]. Обостряется интерес к художественной индивидуальности критика как писателя и к ее соотношению с личностью писателя, о котором он говорит. Не случайно, что критическая проза Блока ныне восстановлена в своих исторических и художественных правах. Хочется надеяться, что заслуженное, хоть и позднее признание придет к Иннокентию Анненскому как критику. Наша современность сможет оценить глубину и сложность его критической прозы и верно понять ее противоречия.

* * *

Критическая проза Анненского — это проза поэта. В отдельные моменты она перекликается с определенными местами его поэзии (в общем это бывает не столь уж часто — и, по-видимому, значительно реже, чем подобные переклички между поэтическим и критическим творчеством встречаются у Блока[6]). Вот некоторые выборочные примеры таких отдельных совпадений.

В стихах Анненского часто субстантивируется местоимение *я*, например, в следующих случаях: «И нет конца и нет начала /Тебе, тоскующее *я*» (стих. «Листы»); «А где-то там мятутся средь огня/ Такие ж *я* без счета и названья» (стих. «Гармония»), и субстантивации же подвергается иногда противопоставляемое ему образование *не-я*: «Но в самом *я* от глаз — *не-я* /Ты никуда уйти не можешь» (стих. «Поэту»). То же можно видеть и в его прозе — например: «Здесь, напротив, мелькает *я*, которое хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем, *я* — замученное сознанием своего безысходного одиночества <...>; *я* в кошмаре

---

[5] См.: *Бурсов Б. И.* Критика как литература. Л., 1976.

[6] См.: *Поцепня Д. М.* О единстве эстетических свойств слова в поэзии и прозе А. Блока. — В кн.: Вопросы стилистики. Межвузовский научный сборник. Саратов, 1972, вып. 4, с. 74—84.

возвратов, под грузом наследственности, *я* — среди природы, где, немо и незримо упрекая его, живут такие же *я*, *я* среди природы, мистически ему близкой и кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием. Для передачи этого *я* нужен более беглый язык намеков, недосказов, символов...» (с. 102). Или: «Но Леонид Андреев и заговорил-то лишь <...> полюбив природу, *не-я*, исполнив это *не-я* мистической жизни» (с. 149).

Перекликаются и образы лирики и прозы. Так, стихотворение «Зимний поезд» завершается строфами:

Но тает ночь... И дряхл и сед,
Еще вчера Закат осенний,
Приподнимается Рассвет
С одра его томившей Тени.

Забывшим за ночь свой недуг
В глаза опять глядит терзанье,
И дребезжит сильнее стук,
Дробя налеты обмерзанья.

Пары желтеющей стеной
Загородили красный пламень,
И стойко должен зуб больной
Перегрызать холодный камень.

А в предпоследнем абзаце статьи «Проблема Гамлета» проходят некоторые из этих же образов:

«Это бывает похоже на музыкальную фразу, с которою мы заснули, которою потом грезили в полусне... И вот она пробудила нас в холодном вагоне, но преобразив вокруг нас всю ожившую действительность: и этот тяжелый делимый нами стук обмерзших колес, и самое солнце, еще пурпурное сквозь затейливую бессмыслицу снежных налетов на дребезжащем стекле... преобразило... во что?» (с. 172).

Последняя строфа стихотворения «Листы» начинается строками:

Иль над обманом бытия
Творца веленье не звучало...

И сочетание «обманы бытия» проходит в последнем абзаце статьи «Гейне прикованный» (соответствующую цитату см. ниже — с. 161).

Отзвук стихотворения «Молот и искры» (1901), где есть строки:

Молот жизни мучительно, адски тяжел,
И ни искры под ним красоты,

внезапно возникает на одной из последних страниц статьи «О современном лиризме» (1909), где сказано: «задайтесь вопросом, точно ли Красота радость для того сердца, откуда молот жизни выбивает искры»[7].

---

[7] См. «Аполлон», 1909, № 3, с. 28.

Совпадения, подобные приведенным, конечно, неслучайны, поскольку ими затрагиваются словесные элементы, обозначающие важные для Анненского понятия (*я* и *не-я*, «обманы бытия») или воплощающие поразившие его впечатления от окружающего мира. И все же, как бы интересны ни были сами по себе эти совпадения, не они играют определяющую роль для неповторимого поэтического характера прозы Анненского. Этот ее характер обусловлен прежде всего той глубокой и неподдельной искренностью тона, какая свойственна и лирике поэта, и выражается он в особом, лично окрашенном образном строе и в специфической ассоциативной связи образов Анненского, часто имеющих символический оттенок и входящих в общую многоплановую структуру той или иной статьи, того или иного эссе. Лирику и критическое творчество Анненского роднит именно их ярко выраженная смысловая многоплановость — то свойство художественной речи, которое, принимая у каждого писателя разные формы, проявляется в том, что слова в своей совокупности говорят нечто большее, чем их прямые или традиционно-переносные значения вместе взятые, что в них заложена возможность нескольких, пусть даже не вытесняющих друг друга, а сосуществующих осмыслений. По поводу этой черты как особенности речи стихотворной Анненский высказался сам в статье «О современном лиризме»: «Мне вовсе не надо обязательности одного и общего понимания. Напротив, я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами, или, недопоняв, лишь почувствовать ее и потом доделывать мысленно самому. Тем-то и отличается поэтическое словосочетание от обыденного, что <...> иногда какой-нибудь стих задевает в вашем чувствилище такие струны, о которых вы и думать позабыли» (с. 333—334).

Эта мысль может быть распространена не только на лирику, о которой здесь говорится, но и на прозу, как повествовательную, так и критическую, если она подлинно художественна. Но при этом необходимы уточняющие оговорки: затронутая черта художественной речи — отнюдь не результат разных читательских восприятий одного и того же произведения, а нечто присущее самой его ткани и отражающее определенный и широко распространенный тип художественного мышления; «мысленное доделывание» произведения совершается не по произвольной инициативе читателя, а в силу импульсов, идущих от прочитанного и предопределенных волей автора[8].

Не случайно поэтому для мастера многопланового слова, каким был Анненский, что художественное целое — будь то стихотворение или критическое эссе — не дает точных и определенных решений, а само возбуж-

---

[8] См. об этом работы Б. А. Ларина «О разновидностях художественной речи» и «О лирике как разновидности художественной речи» в сборнике его статей «Эстетика слова и язык писателя» (Л., 1974) и в моей вступительной статье к названной книге: «Б. А. Ларин как исследователь языка художественной литературы». О смысловой многоплановости в стиле лирики Анненского подробнее см. в моей статье «Поэтическое творчество Инн. Анненского». — В кн.: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 46 и далее.

дает тревожные и отнюдь не риторические вопросы, т. е. такие, которые допускают неоднозначные ответы. И. И. Подольской (см. ее статью, с. 539) принадлежит указание на сходство концовок ряда стихотворений и статей Анненского, содержащих вопросы или полувопросы, намеки на догадку, недомолвки. Вот, например, окончание статьи «Гейне прикованный (Гейне и его «Романцеро»)»: «Неужто же точно не только Вицли-Пуцли — сказка, но некому слушать и этих благородных испанцев, потому что там ничего нет?

Неужто негодование и ужас, неужто желание отмстить за свою никому не нужную измученность, за все обманы бытия — это все то, что остается исходящему кровью сердцу»? (с. 161).

Или предпоследний абзац статьи «Нос» (К повести Гоголя): «Это — не только конец повести, но и ее моральная развязка. Если только представить себе этих двух людей, т. е. майора и цирульника, которые, оглядываясь на пропасть, чуть было не поглотившую их существований, продолжают идти рука об руку. Куда? Зачем? Да и помимо этого, господа. Неужто правда прекрасна только, когда она возвращает Лиру его Корделию и Корделии ее Лира?»[9] (с. 39).

Или — подчеркнутая недоговоренность в конце статьи «Власть тьмы»: «Вот она, черная бездна провала, поглотившая все наши иллюзии: и героя, и науку, и музыку... и будущее... и, страшно сказать, что еще поглотившая (с. 71).

Или — в последнем же абзаце «Виньетки на серой бумаге к „Двойнику“ Достоевского» сперва ряд вопросов, а затем — после нескольких коротких фраз, обращенных автором к самому себе, далее же — рисующих обрывки картины ненастной петербургской ночи, недосказанность разгадки, перед которой автор останавливается в удивлении: «Что же это? Ночь или кошмар? Безумная сказка или скучная повесть, или это — жизнь? Сумасшедший — это или это он, вы, я? Почем я знаю? Оставьте меня. Я хочу думать. Я хочу быть один... Фонари тонут в тумане. Глухие, редкие выстрелы несутся из-за Невы, оттуда, где «Коль славен наш господь в Сионе». И опять, и опять тоскливо движется точка, и навстречу ей еще тоскливее движется другая. Господа, это что-то ужасно похожее на жизнь, на самую настоящую жизнь» (с. 24).

Все эти вопросы, полувопросы, недомолвки, полувыраженные догадки — итог сложного пути развертывания и переплетения мыслей и образов, в которых критиком отражены (именно отражены, как он это настойчиво подчеркивал в предисловиях к «Книгам отражений») и преломлены особенности произведений литературы, выявлена многоплановость их смысла. Не только у Достоевского и Гоголя, Лермонтова, Льва Толстого, Тургенева, но и у Гончарова, чьи романы в общепринятой трактовке получали однозначное раскрытие, или в реалистической социальной драме Писемского он открыл глубины, ранее не замечавшиеся. При всей нарочито

[9] Речь идет о сцене, когда Иван Яковлевич вновь бреет Ковалева после того, как к нему вернулся его нос.

акцентируемой субъективности тона литературных высказываний Анненского он в творчестве каждого автора, в каждом анализируемом произведении стремился вскрыть объективно новое, до него не привлекавшее внимания, проникнуть и в замысел писателя и в подтекст его создания, органически и иногда неожиданно связывая последнее с его человеческим обликом, с его биографией. «Меня интересовали не столько объекты и не самые фантоши, сколько творцы и хозяева этих фантошей» — сказано в предисловии к «Книге отражений» (с. 5).

Галерея авторов («творцов и хозяев фантошей») и их персонажей («самих фантошей»), таким образом, обширна и разнообразна. Проникая в своеобразие каждого из них, критик стремится и к своеобразию в речевых средствах их обрисовки. И здесь выявляется еще одна черта, отчасти роднящая критическую прозу Анненского с его поэтическим творчеством, но по сравнению с последним выступающая еще более отчетливо. В стихах Анненского (преимущественно в сборнике «Кипарисовый ларец»), наряду с голосом самого лирика, звучат иногда и голоса определенных персонажей, отнюдь не тождественных автору — будь то продавец воздушных шаров, зазывающий публику и рекламирующий свой товар (стихотворение «Шарики детские» в «Трилистнике балаганном»), или герой-монологист стихотворения «Прерывистые строки», проводивший на поезд свою подругу, с которой он обречен жить в разлуке, или супружеская чета, обменивающаяся раздраженными репликами, которые перемежаются выкриками торговцев (стихотворение «Нервы» в цикле «Разметанные листы»), или участники трагического диалога в стихотворении «Милая» («Складень романтический»), и др. В критической прозе поэта слышится много больше голосов.

Образ автора-критика или, вернее, разные образы тех монологистов, которые в данный момент ведут у Анненского речь, часто сменяются. Перед нами, правда, чаще всего тот, в ком мы имеем основание видеть реального автора, размышляющего, вспоминающего о виденном и пережитом им самим, ставящего читателю тревожащие его самого вопросы, но довольно часто перед нами также — пестрые и многообразные лики тех действующих лиц, о которых или за которых он начинает говорить — будь то майор Ковалев из «Носа», или господин Прохарчин из одноименной повести Достоевского, или Аратов из тургеневской «Клары Милич». Иногда — это писатель, о котором сейчас говорит критик и чьи мысли и переживания он пытается разгадать, начиная рассуждать (пусть и в третьем лице) как бы от его имени — касается ли дело Гоголя, Достоевского, Тургенева, Толстого, Чехова, Ибсена. И, наконец, нередко это — словно бы некто, наблюдающий со стороны, но с близкого расстояния, созерцатель изображенных людей и их поступков, то удивленный, то настороженный, всегда внимательно присматривающийся к ним.

Это многоголосие, смена образов говорящего (а речь Анненского-критика прежде всего живая, рассчитанная на произнесение, отнюдь не книжная речь) вызывает непрерывную смену точек зрения на тот или иной мотив, то или иное действующее лицо, и этой сменой ракурсов, многосторон-

ностью освещения обусловливается своего рода колебание и углубление всей перспективы, в которой нам предстают создания творчества, — особенность, стоящая в тесной связи с общей смысловой многоплановостью, характерной для Анненского и как для лирика и как для критика.

Критик оказывается своеобразным драматургом — создателем театра одного актера: там, где он мыслит или говорит за кого-либо из персонажей или за писателя, он, перевоплощаясь в его образ, создает и целые монологи, входящие в состав роли (точнее — речевой партии), которая исполняется уже не в самом произведении, а в статье-эссе Анненского, но может включать в себя иногда и прямые цитаты. Эмоционально-стилистический диапазон этих монологов широк: в них и тревога предположений, и пафос утверждений, и лиризм раздумий и созерцаний, и бытовой интеллигентский говорок, и просторечие, изредка и косноязычное бормотание, и непринужденная естественность, разговорная простота, и лирическая задушевность. Примечателен конец статьи «Юмор Лермонтова», завершающей цикл-триптих «Изнанка поэзии». Речь сперва о Лермонтове идет в третьем лице. А затем, сопоставив его с Гоголем и с Достоевским и противопоставив Печорина «Башмачкиным и Голядкиным», Анненский неожиданно переходит на прямую речь от первого лица, и оказывается, что это — речь от лица Лермонтова, включающая при этом знаменитые лермонтовские образы, но не в форме прямых цитат:

«Люблю ли я людей или не люблю? А какое вам, в сущности, до этого дело? Я понимаю, что вы хотите знать, люблю ли я свободу и достоинство человека. Да, я их люблю, потому что люблю снежные горы, которые уходят в небо, и парус, зовущий бурю. Я люблю независимость, не только свою, но и вашу, а прежде всего независимость всего, что не может сказать, что любит независимость. Оттого я люблю тишину лунной ночи, так люблю и так берегу тишину этой ночи, что, когда одна звезда говорит с другой, я задерживаю шаг на щебне шоссе и даю им говорить между собою на недоступном для меня языке безмолвия. Я люблю силу, но так как вражда часто бессмысленна, то противоестественно и ее желать и любить. Какое право, в самом деле, имеете вы поить реку кровью, когда для нее тают чистые снега? Вот отчего я люблю силу, которая только дремлет, а не насилует и не убивает... Что еще? Смерть кажется мне иногда волшебным полуденным сном, который видит далеко, оцепенело и ярко. Но смерть может быть и должна быть и иначе прекрасной, потому что это — единственное дитя моей воли, и в гармонии мира она будет, если я этого захочу, тоже золотым светилом. Но для этого *здесь* между вами она должна быть только *деталью*. Она должна быть равнодушная» (с. 140).

* * *

Прозу Анненского с его лирикой роднит еще одна принципиально важная черта — насыщенность конкретными образами окружающего мира, образами и людей и вещей (вещей — в широком смысле, будь то облака, звезды, цветы или предметы бытовой обстановки). Свою работу о поэзии

Анненского Л. Я. Гинзбург назвала «Вещный мир»[10]. В статьях и эссе поэта тоже живет этот вещный мир. О писателях и их героях он говорит конкретно-образно, воссоздавая то особенности внешности и одежды, то вещественные детали фона, на котором выступают их фигуры, воспроизводя ситуации, в которых они действовали или которые связываются с ними в воспоминаниях критика. И все это — в постоянном сплетении с высказываниями более общего порядка, касающимися и абстрактных категорий — философских и морально-этических. Мир духовный и мир вещный у Анненского прочно сцеплены, тесно взаимосвязаны, и их связям органически соответствует характер лексики, сочетающей в себе слова и отвлеченного и конкретного вещественного содержания (с преобладанием последних, которые, впрочем, нередко подготавливают почву и для выражения абстрактных понятий).

Необходимы примеры. Статья «Достоевский» (1906) начинается с воспоминания о писателе, причем, однако, автор сразу подчеркивает, что будет рассказывать не о личном знакомстве, а о впечатлении, полученном с расстояния:

«Я помню Достоевского в его последние годы. Много народу бегало к нему тогда в Кузнечный переулок, точь-в-точь как недавно еще досужие велосипедисты разыскивали на Аутке Чехова, как ездят и теперь то в Ясную Поляну, то к кронштадтскому протоиерею.

По недостатку литературного честолюбия я избежал в свое время соблазна смотреть на обои великих людей, и мне удалось сберечь иллюзию поэта-звезды, хотя, верно, уж я так и умру, не узнав, ни припадал ли Достоевский на ногу, ни как он пожимал руку, ни громко ли он сморкался.

Я видел Достоевского только с эстрады и потом в гробу. Но зато я его слышал.

В последние годы он охотно читал обоих «Пророков», особенно пушкинского» (с. 237).

Начало это — нарочито-прозаическое, местами даже приземленно грубоватое (конец второго абзаца). Затем следует детально точное описание того, как Достоевский выходил на эстраду, скупые штрихи внешности, передача смутных уже впечатлений от чтения стихотворения, конец которого, однако, память слушателя запечатлела четко:

«Помню только, что в заключительном стихе:

Глаголом жги сердца людей —

Достоевский не забирал вверх, как делают иные чтецы, а даже как-то опадал, так что у него получался не приказ, а скорее предсказание, и притом невеселое» (с. 237).

А за этим абзац, иронически освещающий представление тогдашней молодежи о «пророке»:

---

[10] См. ее книгу «О лирике». 2-е изд. Л., 1974.

«А мы-то тогда в двадцать лет представляли себе пророков чуть что не социалистами. Пророки выходили у нас готовенькими прямо из лаборатории, чтобы немедленно же приступить к самому настоящему делу, — так что этот новый, осужденный жечь сердца людей и при этом твердо знающий, что уголь в сердце прежде всего мучительная вещь, — признаюсь, не мало-таки нас смущал» (с. 237—238).

Собственно на этом кончаются вкрапления фамильярно-прозаических черт речи, создающих общее впечатление подчеркнуто непринужденной разговорности («а мы-то тогда...»; «пророки выходили у нас готовенькими прямо из лаборатории»; ...мучительная вещь...»; «немало-таки»), и затем на некоторое время ослабляется вещественная конкретность изображения. Далее идет большое рассуждение о пророке, каким он был для Достоевского и «первым абрисом» которого в его творчестве Анненскому представляется обезумевший перед смертью Прохарчин, мысли о близости этого пророка к нашим представлениям о поэте, об «идее служения пророка-поэта». Еще несколько абзацев о необходимости для поэта служить «идее ли или идеям», о двух типах поэта — эллинском, активном (поэт-«демон», «похититель огня») и библейском, пассивном («пророк одержимый»), к которому отнесен Достоевский. Здесь завершается первая главка статьи.

Во второй половине очерка речь идет о самом творчестве Достоевского, которое определяется как «поэзия совести» [11], представленной обеими ее разновидностями — активной (в характере Раскольникова) и пассивной (в образах Ставрогина или Смердякова). Анненский касается многих произведений писателя — и больших романов и повестей, касается не в хронологическом порядке, а в последовательности мотивов творчества, останавливающих его внимание. Он приводит много образных деталей, четко вещественных («...чахлые трактирные садики, писаришки с кривыми носами, яичная скорлупа и жухлая масляная краска на лестницах, лакейская песня краснощекого ребенка, чихающая утопленница, комната у портного Капернаумова с одним тупым и другим страшно острым углом, канцеляристы с скверным запахом и слепые желтые домишки Петербургской Стороны...») (с. 240), ссылается на изображенные ситуации и почти не цитирует. Все это объединено понятием «поэзия совести», сказавшимся, по мнению критика, и на самой структуре произведений с предельно сгущенным в них временем действия и в их стиле, образчики которого даются только в виде отдельных словоупотреблений. Анненский нередко обращается к читателю: «сопоставьте», «сочтите дни», «вдумайтесь» и т. п. А в конце, связав с идеей «поэзии совести» ту боль, которой у Достоевского «было, несомненно, уж слишком много», он возвращается к воспоминанию о том, как писатель читал пушкинского «Пророка»: «Право, мне кажется, что я понимаю, почему падал голос декламатора на стихе: «Глаголом жги сердца людей» (с. 242). Конец сомкнулся с началом. Кольцевое

Что перекликается с первой строкой стихотворения «К портрету Достоевского»: «В нем совесть сделалась пророком и поэтом».

построение резко подчеркнуло лейтмотив статьи — мотив совести и боли — и придало целому особую стройность.

По этому же «кольцевому» принципу, только менее подчеркнутому, построена небольшая статья «Умирающий Тургенев. Клара Милич»: имя героини тургеневского рассказа, поставленное в подзаголовке, не называется, а только подразумевается в начале первой фразы («Мне стоит только назвать это имя...») — и затем полностью называется в самом конце («...если этим покупается возможность думать о Кларе Милич»). Но вся композиция статьи, весь ход мысли и образных ассоциаций — сложнее. Открывается статья тоже фрагментом воспоминания — но не о самом Тургеневе, а о его похоронах, которые к тому же описываются так, что сперва и неясно, о чем пойдет речь; названо только время года — и то с оттенком неуверенности («теплое, почти нежное утро, но будто это уже осенью»), и место действия — Обводный канал в Петербурге около старой городской бойни, и показана какая-то странная толпа людей, вполне мирная и напряженно ждущая чего-то. Появляются атрибуты торжественной похоронной процессии — ленты с золотыми литерами, серебро венков. И тут же прозаически-будничные, иронически подсвеченные детали: «Чувства... восторга-то, и несмотря на это, — даже через 20 лет все еще только скучно: От глубоко потрясенных... Великому... Подвижнику... Певцу... — певцу, — с сукровицей на атласной подушке гроба!.. Ветер завернул ленту... что это там? От читателей или почитателей? .. Нет, — от артели... и чуть ли не сыроваров даже... А вот и гроб. Его тащат вспотевшие люди без шапок и с рыжими тоже вспотевшими воротниками, а другие возле месят калошами грязь и хрипло поют Свя-атый бо-оже...» (с. 36).

Далее, реальное (хоть и проступающее как бы сквозь дымку) воспоминание сменяется иносказательным: автор сравнивает свою жизнь со стоянием в очереди за театральным билетом — сперва, в молодости, на площади перед входом в вестибюль, а теперь — поблизости от окошечка кассы, откуда уже не вернуться назад, в толпу, которая за это время выросла там. И только после этого объясняется смысл мемуарного начала в его отношении к «Кларе Милич»: «О, теперь я отлично понимаю ту связь, которая раз навсегда сцепила в моей памяти похороны Тургенева с его последней повестью» (с. 37).

Начало, таким образом, служит отправной точкой, вернее — траурным фоном для всей трактовки последнего произведения Тургенева, «умирающего Тургенева», чей образ стоит в центре статьи и с которым соотнесены все образы повести и все ее противоречия и коллизии, как они представляются Анненскому. Это — и коллизия между Аратовым, молодым, но уже старчески будничным существом, и страстной натурой героини повести, воплощающей красоту и мечту и отвергнутой Аратовым, который, однако, после ее смерти впадает в состояние душевной опустошенности и вскоре тоже умирает; это и несоответствие между временем действия, обозначенным в повести (70-е годы), и содержанием литературных и художественных интересов ее героя и его друга Купфера, возможных только в гораздо более раннюю эпоху (40-е годы) и представляющих тем самым ана-

хронизм; далее — это противоречие между внешней романтичностью сюжета и той нотой «чисто физического страдания», которую внесла в него предсмертная болезнь Тургенева и определило характер Аратова, и, наконец, противоречие между мистическими переживаниями этого персонажа, отражающими настроения самого Тургенева, и неверием писателя в бессмертие. По поводу этого последнего противоречия возникает образное уподобление, своей вещественностью резко остранняющее его главный мотив — веру в бессмертие, в бессмертную любовь — и завершаемое остро парадоксально: «Я не думаю, чтобы Тургенев, несмотря на свою склонность к мистицизму даже, верил в бессмертие; очень уж он старался уверить в нем других, не себя ли? «Смерть, где жало твое?.. «И мертвые будут жить...» «Любовь сильнее смерти...» Вот он — тот набор колесиков от карманных часов... А самих-то часов, т. е жизни, все равно не вернешь... Недуг наметил жертву и взял ее это несомненно. А с бессмертною-то любовью как же быть? Или она не нужна? Нужна-то нужна, но не более, чем аккуратному ученику возможность улечься спать спокойно в уверенности, что задача решена им правильно... Да, ответ тот же, что в «Евтушевском»: 24 аршина сукна... И только» (с. 40).

Сближение, даже отождествление образа действующего лица с образом создавшего его писателя в его человеческой конкретности заставляет поновому воспринять и тот и другой — во впечатляющей неожиданности как внутреннего сходства, так и внешних контрастов. «В Аратове расположился старый, больной Тургенев, который инстинктивно боится наплыва жизни... больной, который решил ни на что более не надеяться и ничего не любить — лишь бы можно было работать» (с. 39).

К Тургеневу—Аратову критик строг, даже жесток. Но и Достоевского, своего любимого писателя, он сравнил с одним из самых жалких его героев — Прохарчиным («Достоевский до катастрофы. Господин Прохарчин»). Правда, сперва критик всемерно подчеркивает различие между автором и его персонажем: «Достоевский 1846 г. и его Прохарчин, да разве же можно найти контраст великолепнее?» (с. 34). «Да, вообще, можно ли было, казалось, лучше оттенить свою молодую славу и надежды, и будущее, как не этой тусклой фигурой... (с. 34). Но, углубляясь в сложный и трагический душевный мир писателя, в его «творческие сны», критик вскоре задает вопрос: «Кто знает: не было ли у поэта и таких минут, когда, видя все несоответствие своих творческих замыслов с условиями для их воплощения, — он, Достоевский, во всеоружии мечты и слова, чувствовал себя не менее беспомощным, чем его Прохарчин?» (с. 35).

Заглавие статьи, посвященной великому норвежскому драматургу и его известнейшему герою, содержит прямое отождествление: «Бранд-Ибсен». В отличие от Блока, видевшего в Бранде фигуру по-настоящему героическую и трагическую, Анненский почти до предпоследней страницы развенчивает, дегероизирует его, доказывая нарочитость его жизненных принципов и поучений, психологическую необдуманность, неправдоподобность («Бранд плохая кукла, хотя и густо размалеванная» — с. 178; «Бранд героичен до лубочности, до приторности» — с. 179), но под конец,

еще иронизируя над стилем Ибсена и еле заметно намекая на биографический факт ранней молодости поэта (его службу в аптеке), признает пленительность допущенного преувеличения, состоящего в том, что «Бранд не боится быть психологической бессмыслицей», и спрашивает: «Но в чем же эта обаятельность пьесы? Из-за чего же, в конце концов, мы так охотно прощаем не только Бранду, что он Бранд, но самому Ибсену его аптекарские рифмы — помните: quantum satis и caritatis, да еще два раза — так понравилось?» (с. 179).

Ответ на этот вопрос поставлен в связь с биографической же реминисценцией, с указанием на пору жизни драматурга, когда была создана пьеса, — переход от молодости к зрелости: «Господа, вспомните, когда был написан Бранд? В 1862 г. — Ибсен к этому времени не был юношей — ему стукнуло 33 года, но он еще помнил молодость и, может быть, только тогда свел с ней окончательные счеты. Бранд пленяет нас именно как символ необъятной шири будущего, как последний порыв категорической и безоглядной молодости» (с. 179).

Продолжая оправдание и даже возвеличение Ибсена, «безжалостного к прошлому, неумолимого ко всему, что отживает» (с. 179), и вновь вызывая биографические реминисценции, Анненский опять несколько иронически отзывается о несоответствии между грандиозностью борьбы, задуманной писателем, и провинциальностью окружавшей его обстановки и вновь возвращается к скептическим вопросам, подчеркивая их язвительность разговорной фамильярностью отдельных слов и всего тона и не давая на эти вопросы ответов, даже парируя их новыми вопросами: это Ибсен вспоминает о времени, когда он пробовал сталь своих мускулов; <...> это ему, Ибсену, так не терпелось тогда вызвать на борьбу весь мир, — а мир-то был такой маленький — фогт, пробст да кистер — только и всего. А у него-то, у Бранда-то, в груди что было сил, дыханья-то было сколько...

Вы спрашиваете, зачем Бранд убухал материнские деньги на церковь, которую тотчас по ее окончании он не мог не возненавидеть? Ведь понимал же он, куда клонится дело? То-то вот куда? Зачем? А Ибсен зачем тратил силы на свои стихотворные пьесы? (с. 179—180).

И после еще одного полуиронического абзаца — концовка, утверждающая высокое значение драмы «Бранд» в творчестве ее создателя: «С Брандом Ибсен пережил свой Ветхий завет. Это его-то и засыпало лавиной, этот Ветхий завет. От запрещений и требований поэт уходил к сомненью и раздумью. И Бранд умер на самой грани между задором осужденья и скорбью понимания» (с. 180).

Этот оценочный вывод-заключение оказывается тем более значительным, даже и многозначным, что автор привел к нему читателя после целого ряда иллюстрированных цитатами рассуждений, не только снижавших, даже дискредитировавших образ героя, но ставивших под вопрос и мастерство драматурга в этой пьесе. Неожиданность заключения бросает на все предыдущее новый свет, а это предыдущее все же оставляет на завершающем абзаце как бы тень от облака.

Несколько иначе, чем в статьях о Тургеневе, Достоевском, Ибсене, обстоит дело с образом Гейне в статье «Гейне прикованный (Гейне и его «Романцеро»)». Образ Гейне, подобно образу Тургенева в статье о «Кларе Милич», тоже образ умирающего, дан здесь в самом же начале: «Когда при мне скажут «Гейне», то из яркого и пестрого плаща, который оставил нам, умирая, этот поэт-гладиатор, мне не вспоминаются ни его звезды, ни цветы, а лишь странный узор его бурой каймы, и на ней следы последней арены.

Я полюбил давно и навсегда не «злые песни» Шумана, не «Лорелею» Листа, а лихорадочные «Истории» Романцеро.

Когда Гейне писал их, он был уже навсегда прикован к постели <...>

Жизнь Гейне стала в это время, помимо муки, какая-то «отвлеченная» <...>

Жизнь но уже навсегда без простора, недвижная и без неба Жизнь — готовая уйти гостья... А лес и его никсы — первые музы Гейне?» (с. 153).

«Романцеро» — большой поэтический сборник, а «Истории», составляющие его первую часть, большой цикл стихотворений, где эпическое смешано с лирическим и фантастическим, с иронией, с сатирой. Сюжетов — мифологических, исторических, современных ситуаций, персонажей здесь много, и эссеист, бегло и фрагментарно пересказывая «Истории», изредка цитируя, схватывает — то бегло, то развернуто — черты сменяющихся картин, и ни один из образов он не отождествляет с самим поэтом, но проецирует их на сознание «Гейне прикованного», на его биографический образ, с которым связывается общий трагический колорит цикла. Неслучаен для Анненского, как для филолога-классика, эпитет «прикованный» в заглавии — слово, двуплановое по вызываемым им ассоциациям: в тексте статьи оно относится к неизлечимой болезни Гейне, к его постели — «матрацной могиле», но в то же время (и к тому же употребленное после имени собственного) напоминает о Прометее, о прикованном к скале титане. Этот оттенок смысла не получает дальнейшего развития, он лишь бросает отсвет на все содержание эссе, усиливая его трагизм.

Доказательством того важного значения, какое для критического мастерства Анненского имел образ писателя, служит и начало одной из последних, опубликованных уже посмертно статей «Эстетика „Мертвых душ“ и ее наследье». Это довольно короткий очерк, но на его первых страницах большое место уделено передаче рисунка, сделанного в год смерти Гоголя художником Солоницким и изображающего Гоголя в полуреальной, полуаллегорической обстановке — в тот момент, когда догорает в очаге рукопись второго тома знаменитой поэмы. Содержание этого рисунка оказывается ключом, в котором развертывается вся концепция творчества Гоголя и оказанного им влияния на русскую литературу XIX и XX вв.

* * *

Когда Анненский-критик обращается к современности — к великим писателям настоящего (как Л. Толстой и М. Горький), к видным пред-

ставителям литературы (как Л. Андреев), к поэтам большим, средним и малым, он не прибегает к биографическим аллюзиям или реминисценциям. Но личность каждого из авторов, такая, какою она раскрывается в его прозе или стихах, все время привлекает внимание критика, и с нею он соотносит образы произведений. Вот острая, в сущности, парадоксальная характеристика личности Горького, в котором Анненский выделил «его чуткую артистическую природу» (с. 73) и которого он оценил чрезвычайно высоко в идейно-этическом плане (статья «Драма на дне» в цикле «Три социальных драмы»): «Скептицизм у Горького <...> особенный. Это не есть мрачное отчаяние, и не болезнь печени или позвоночника. Это скептицизм бодрый, вечно ищущий и жадный, и при этом в нем две характерных черты. Во-первых, Горький, кажется, никого не любит, во-вторых, он ничего не боится» (с. 77). Если бесстрашие Горького — и философское и гражданское — было бесспорным и для друзей и для врагов, то слова об отсутствии любви к людям («никого не любит») должны были быть неожиданными в суждении о великом гуманисте, превыше всего ставившем человека. Но эти слова тотчас же поясняются, раскрываются тоже в необычном аспекте: «Если художники-моралисты, как нежные матери, склонны подчас прибаловать в неприглядном ребенке выразителя и наследника своей идеи, свою мечту — то у Горького нет, по-моему, решительно ничего заветного, святого, особенно в том смысле, чтобы людей не допускать до созерцания этого предмета. Горький на все смотрит открытыми глазами. Конечно, как знать, что будет дальше? Но покуда до его простой смелости не доскакаться никаким Андреевым с их «безднами» и „стенами"» (с. 77). Неожиданность хода мысли неразрывна с ходом ее изложения, со стилем (который, по формулировке Стендаля, есть «отношение слов к мыслям»), и в конечном итоге выражает признание высокого гражданского значения творчества Горького.

О Горьком Анненский пишет многопланово, акцентируя и сложность внутреннего мира писателя и столкновение в нем противоречивых черт и тем самым проникая в многоплановость, удивительную смысловую насыщенность стиля его творчества, совмещающего, по мнению критика, реалистичность с символизмом: «После Достоевского Горький, по-моему, самый резко выраженный русский символист. Его реалистичность совсем не та, что была у Гончарова, Писемского или Островского. Глядя на его картины, вспоминаешь слова автора «Подростка», который говорил когда-то, что в иные минуты самая будничная обстановка кажется ему сном или иллюзией» (с. 72). И еще — по поводу персонажей и ситуаций «На дне»: «Это внутреннее несоответствие людей их положению, эта жизнь, мыслимая поэтом как грязный налет на свободной человеческой душе, придает реализму Горького особо фантастический <...> колорит» (с. 72) [12].

---

[12] Интересно и знаменательно, что понимание Горького как символиста совпадает у Анненского с пониманием символизма Горьким как явления, не имеющего прямого отношения к литературной школе и широко представленного в мировой литературе, совпадает и с глубокой симпатией Горького к этому явлению. В письме к А. П. Че-

И, не прибегнув ни к одной биографической аллюзии (даже в связи с затронутым мотивом босячества), строго держась в пределах самого литературного произведения и сказав о том, что «Горький сам не знает, может быть, как он любит красоту» (с. 77), критик останавливается на отдельных персонажах пьесы, цитируя их реплики, а под конец его внимание больше всего привлекает Сатин. Именно с ним, как с апологетом человека, Анненский сопоставляет и самого автора и, приведя большой отрывок из монолога персонажа, завершает свой очерк тревожно-вопросительным раздумьем, ставящим под сомнение хвалы человеку как существу самодовлеющему, и не дает ответа на свой вопрос: «Слушаю я Горького-Сатина и говорю себе: да, все это и в самом деле *великолепно звучит*. Идея *одного* человека, вместившего в себя всех, человека-бога (не фетиша ли?) очень красива. Но отчего же, скажите, сейчас из этих самых волн перегара, из клеток надорванных грудей полетит и взовьется куда-то выше, на сверхчеловеческий простор дикая острожная песня? Ох, гляди, Сатин-Горький, не страшно ли уж будет человеку-то, а главное, не безмерно ли скучно ему будет сознавать, что он — все, и что все для него и только для него?..» (с. 81).

Эта концовка чрезвычайно характерна. Мысль критика, вскрывая путем напряженного анализа, иногда — иронического, но чаще всего благожелательного, все разные и новые стороны и в личности писателя и в образах его персонажей, расширяя перспективу и меняя освещение, движется не прямо, а скорее спиралеобразно, возбуждает вопросы и часто оставляет их формально без ответа, и само произведение ретроспективно предстает перед читателем как сложное, динамически колеблющееся целое, как загадка, раскрытая только отчасти, а в значительной мере еще не проясненная.

Чрезвычайно высоко ставя «Власть тьмы» Л. Толстого как художественное целое, где все трагически убедительно и жизненно оправдано, Анненский все же пристально вглядывается в образ создателя, тогда еще живого. Толстой для него — титан-художник, и то, что «Власть тьмы» — произведение, глубоко чуждое, даже враждебное «духу музыки», критерию не только эстетически, но и этически важному для Анненского, — не

хову от 5 мая 1899 г. Горький говорит: «Как странно, что в могучей русской литературе нет символизма, нет этого стремления трактовать вопросы коренные <...> В Англии и Шелли и Байрон и Шекспир — в «Буре», в «Сне», в Германии Гёте, Гауптман, во Франции — Флобер — в «Искушении св. Ант[ония]» — у нас лишь Достоевский посмел написать «Легенду о Великом Инквизиторе», и все. Разве потому, что мы по натуре реалисты? Но шведы по натуре более реалисты, чем мы, и, однако, у них Ибсен, этот Гедберг». Из цитаты явствует, что русский символизм, уже заявивший о себе в то время как литературное направление, Горький при этом не берет в расчет; характерно также, что, подобно Анненскому, он Достоевского также признает символистом. В другом, близком по времени письме к Чехову (январь 1900 г.) он по поводу драмы «Дядя Ваня» отмечает: «...содержание в ней огромное, символическое» (Цит. по кн.: *Горький М.* Материалы и исследования. М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1936, т. II, с. 189).

мешает ему признать драму высоким достижением и даже служит одним из доводов для этого: «Но могла ли проявиться власть музыкальной тайны в той поэзии, которая «Смертью Ивана Ильича» и «Холстомером» показала, что ей не страшна и та загадка, перед которой мы закрываем глаза? Никто не может сказать, конечно, таков ли бывает переход из одного бытия в другое, каким изобразил нам его Толстой в «Смерти Ивана Ильича», но поэт, который приподнимает и это покрывало, что может скрывать от него музыкальное?» (с. 64). Более того, критик утверждает: «Во „Власти тьмы“ не только нет музыки, но если отдаться во власть этой драмы, то начинаешь стыдиться самой любви своей к музыке» (с. 64). И далее — определение этой драмы как беспощадного образа действительности: «Драма Толстого — это действительность, только без возможности куда-нибудь от нее уйти и за нее не отвечать» (с. 65). Характеристика эта подхватывается и развертывается почти как ораторское построение — в цепи предложений, из которых каждое начинается словами: «Это — действительность...» — и внутри которых данное существительное еще несколько раз повторяется, чем и создается эмоциональное нагнетание большой силы (см. с. 65).

Анненский всматривается и в образы персонажей — особенно в образы Акима, непротивленца, и Митрича, натерпевшегося в армии порки. И образ Акима, как носитель мотива непротивления, наводит на мысль о противоречии между личностью Толстого, великого писателя, и толстовством — как учением, как догмой, неприемлемой для критика («Толстой создал толстовщину, которая безусловно ниже даже его выдумки» — с. 68). Потом возникает новый образ писателя, основанный на общеизвестных данных его нравственно-религиозного учения, образ, овеянный явным сарказмом: ...ересиарх с Тишендорфом в руках, Штраусом на полке и Дарвином под столом; ересиарх этот, вместо книги, которая обросла вековым воспоминанием о поднятых из-за нее подвигах, сомнениях и муках [т. е. Евангелия. — *А. Ф.*], дает людям чистенький химический препарат» (с. 68). Но и это — не окончательный портрет. Признавая в Акиме носителя толстовской идеи непротивления злу, Анненский все же задает вопрос: «Все ли слова автора «Власти тьмы» сказал его Аким?» (с. 70), т. е. находит недоговоренность в его речи, а в «чадных словах унтера» — Митрича видит «замаскированную речь Толстого». И вот окончательная характеристика смысла драмы, как драмы самого Толстого: «Сквозь Митрича я вижу не ересиарха, я вижу и не реалиста-художника. Я вижу одно глубокое отчаяние». Сквозь поступки и речи действующих лиц — «фантошей», созданных автором, проступила трагедия самого творца, его сомнения в самом себе, и именно это — тоже ретроспективно — придало пьесе напряженнейший смысл, высветив трагизм и самой действительности, отображенной художником, и его собственных мучительных противоречий в отношении к ней.

***

Среди статей Анненского есть две работы — «Бальмонт-лирик» и «О современном лиризме», занимающие особое место и существенно отличающиеся (особенно вторая) от огромного большинства других, посвященных как писателям прошлого, так и современным. Каждая из тех статей в своем роде монографична, так как отличается единством предмета — часто говорит об одном произведении, будь то «Странная история» Тургенева («Белый экстаз») или «Преступление и наказание» Достоевского («Искусство мысли»), а то даже и об одном персонаже, будь то Гамлет («Проблема Гамлета») или Бранд («Бранд-Ибсен»), реже об определенной проблеме творчества писателя, в свете которой объединяются статьи об отдельных его произведениях («Проблема гоголевского юмора» — о повестях «Нос» и «Портрет»; «Достоевский до катастрофы»), и в единичном случае — об общеэстетических категориях, связывающих произведения нескольких авторов («Изнанка поэзии»). Между тем обе статьи о поэзии современной, так сказать, проблемно-обзорны и многообъектны. Правда, статья «Бальмонт-лирик» посвящена творчеству только одного поэта, но творчеству его в целом, притом — как творчеству одного из представителей новейшей русской поэзии, лирика плодовитого, развивающего в своих стихах разнообразные мотивы и применяющего богатый арсенал выразительных средств.

Не случайно поэтому содержание и построение статьи: вначале — размышление о том, как русское общество в лице литературной критики относилось и относится к художественным достоинствам поэзии, недооценивая их или пренебрегая ими, и об «особенно интересных попытках русских стихотворцев последних дней», которые «заставили русского читателя думать о языке как об искусстве» (с. 96). И далее — демонстрация образцов лирики Бальмонта, и не столько анализ, сколько комментарий к ним, вернее даже — обращение к читателю, перед которым критик защищает поэта, отстаивая его право на самоутверждение, каким бы горделивым самолюбованием оно ни казалось, как бы оно ни эпатировало равнодушных или враждебных; от их имени он задает вопросы и сам на них отвечает. Так, по поводу программного и знаменитого в свое время стихотворения «Я — изысканность русской медлительной речи»: «Читатель, который еще в школе затвердил «Exegi monumentum», готов бы был простить поэту его гордое желание прославиться: все мы люди, все мы человеки, и кто не ловил себя на мимолетной мечте... Но тут что-то совсем другое. Г. Бальмонт ничего не требует и все забирает... По какому же праву? Но, позвольте, может быть, я — это вовсе не сам К. Дм. Бальмонт под маской стиха. Как не он? Да разве уклоны и перепевы не выписаны целиком в прозе предисловия к «Горящим зданиям»? А это уже, как хотите, улика. Разве что, может быть, надо разуметь здесь Бальмонта не единолично, а как Пифагора, с его коллегием. Как бы то ни было, читатель смущен. А тут еще «все другие поэты предтечи». Что за дерзость, подумаешь! Пушкин, Лермонтов... Но всего хуже эта невыносимая для нашего смиренства самовлюбленность.

Сильный тем, что влюблен
И в себя, и в других.

Зачем в себя?

Для людей, которые видят в поэзии не пассивное самоуслаждение качанья на качелях, а своеобразную форму красоты, которую надо взять ею же возбужденным и настроенным вниманием, *я* г. Бальмонта не личное и не собирательное, а прежде всего наше *я*, только сознанное и выраженное Бальмонтом» (с. 98—99).

Стиль, как явствует из цитаты, тот же, что и в других статьях,— та же непринужденность, разговорность, почти фамильярность. Но если в других статьях преобладает размышление, хотя и обращенное к читателю, но предполагающее согласие с ним, то здесь — пафос настойчивого доказательства и разъяснения, стремление убедить читателя в праве поэта на создание собственного образа или разных образов, а также — на творчество в области речи, на различные формальные новшества, заключающиеся прежде всего в применении еще не использованных возможностей языка и оправдываемые их необходимостью в данном стихотворении. Истолковывая строку из той же лирической пьесы, к которой относится приведенная только что выдержка: «Переплеск многопенный, разорванно-слитный», критик говорит: «Не проще ли: *море-горе, волны-челны*? Катись, как с горы. Да, поэт не называет моря, он не навязывает нам моря во всей громоздкости понтийского впечатления. Но зато в этих четырех словах символически звучит таинственная связь между игрою волн и нашим *я*. *Многопенность* — это *налет жизни* на тайны души, *переплеск* — *беспокойная музыка творчества*, а *разорванная слитность* — наша невозможность отделить свое *я* от природы и рядом с этим его непрестанное стремление к самобытности» (с. 99).

Статья полна таких истолкований, заставляющих вдумываться в смысл и назначение формальных средств, к которым прибегает поэт, и вводимых им образных иносказаний. При этом критик много цитирует, приводя и целые стихотворения, и целые строфы, и отдельные стихи, а то и словосочетания. Разнообразие мотивов и формальных средств у Бальмонта велико, и тем самым анализируемое критиком творчество поэта, представленное примерами из разных сборников, выступает во всем многообразии деталей. Аналитичность усиливается к концу статьи. Все же, несмотря на множественность проявлений творческого облика Бальмонта и стилистических средств его лирики, несмотря на несколько внезапный, как бы оборванный конец (цитата из книги французского историка литературы), статья все же сохраняет единство — благодаря единству ее «героя», которым является сам поэт в разных гранях его творчества. Фактором единства, противостоящим многообъектности этого эссе, является, конечно, и присущий Анненскому стиль.

Менее похожа на все другие статьи Анненского его последняя, предсмертная критическая работа — «О современном лиризме». Она и по размерам больше всех остальных, и в ней показана обширнейшая галерея современных русских поэтов. Цитат в ней так много, как ни в одной дру-

гой из статей. Приступая к ее сочинению, Анненский в письме к редактору «Аполлона» С. Маковскому сообщал, что вся она будет состоять из цитат. Дело, конечно, не ограничилось цитатами: предваряющий цитату или следующий за ней текст самого Анненского занимает немалое место и играет определяющую роль как истолкование цитаты и как характеристика автора. Но обилие и смена литературных «портретов», сперва — развернутых, потом — все более сжатых, а под конец опять несколько расширенных характеристик лириков-современников создает своего рода мозаичность целого и известную прерывистость изложения — при переходах от одного портрета к другому, порою же и в пределах характеристики одного автора, когда критик словно перебивает себя сам. 1909 год — время продолжающегося и усиливающегося кризиса русского символизма, широко обсуждаемого в критике, и Анненский в самом начале статьи снисходительно-иронически вспоминает о дебютах первых русских модернистов, о некоторых излюбленных образах их тогдашней поэзии, ныне забывающихся и не волнующих: «Жасминовые тирсы наших первых менад примахались быстро. Они уже давно опущены и — по всей линии <...> Три люстра едва прошло с первого Московского игрища, а как далеко звучат они теперь, эти выкликания вновь посвященной менады! «Серебрящиеся ароматы» и «олеандры на льду» — о, время давно уже смягчило задор этих несообразностей» (с. 328—329).

Эти несколько фраз из первого абзаца дают представление о характере тех образных средств, которыми в дальнейшем будет пользоваться критик, черпая их из самих стихов обсуждаемых поэтов и рассчитывая на весьма осведомленного читателя. «О современном лиризме» — статья более специальная, более сложная для восприятия, чем все предшествовавшие ей. И еще более сложным становится тот способ, которым критик выражает свое отношение к представителям современного лиризма. В первом разделе, названном «Они», так же как и втором (оба — о поэтах-мужчинах), критик размышляет о новейшей русской поэзии и о существе лирики и символизма вообще, прибегая к иллюстрациям из стихов Вяч. Иванова, Брюсова, Блока, Бальмонта, Сергея Городецкого; затем — во второй половине раздела — дает «портреты» (он пользуется именно этим словом) Брюсова и Сологуба, широко цитируя их стихи. Второй раздел открывается мыслями о теме города у современных поэтов, представленной здесь отрывками из нескольких стихотворений Брюсова и двумя стихотворениями Вяч. Иванова. Далее композиция, уже до этого прерывистая, становится не только мозаичной, но даже и калейдоскопичной; сказав о Блоке коротко, но веско и впечатляюще, критик набрасывает миниатюрные, чаще к тому же эскизные портреты М. Волошина, М. Кузмина, С. К. Маковского, Андрея Белого, В. Гофмана, В. Кривича, С. Кречетова, Дмитрия Цензора, Л. Зарянского, Е. Тарасова, С. Рафаловича, Б. Садовского, И. Рукавишникова, Г Новицкого, Б. Дикса, Д. Коковцева, Г Чулкова, С. Городецкого, А. Кондратьева, Ю. Верховского, Н. Гумилева, А. Н. Толстого, П. Потемкина, В. Пяста, С. Соловьева, В. Бородаевского, В. Ходасевича. Это двадцать семь имен, из которых иные теперь вовсе забыты. Чуть дольше,

чем на других, Анненский задерживается на творчестве М. Кузмина, А. Белого, С. Кречетова. В третьем и последнем разделе — «Оне» — речь идет о двенадцати поэтах-женщинах — от З. Гиппиус и Поликсены Соловьевой до Черубины де Габриак, подборка стихов которой только что успела появиться в «Аполлоне» (Ахматова и Цветаева еще не были известны).

Специфика последней статьи Анненского не только в объеме привлеченного материала, в количестве названных имен, в сочетании тщательно выписанных масштабных портретов с беглыми очерками-зарисовками. Она и в гораздо бо́льшей, чем раньше, непринужденности суждений, в особой свободе, полнейшей раскованности изложения, в контрастах между серьезностью иных оценок и сменяющей либо предваряющей их шуткой, в быстроте и произвольности переходов от темы к теме, от очерка к очерку. В результате — непрерывная смена освещения, колебания перспективы, создаваемые самим критиком. Посвятив несколько абзацев С. Маковскому как поэту, уже «положившему перо», критик обращается к поэзии А. Белого, так мотивируя это переключение: «От замолчавшего поэта прямой переход к поэту неумолчному. Он не встретил еще и тридцатой весны, Андрей Белый <...>, а вышло уже три его сборника стихов, и два из них очень большие». И затем — сама оценка, где сквозь подчеркнутую благожелательность — из-за гиперболичности уподоблений — проступает легкая, но явная ирония: «Натура богато одаренная, Белый просто не знает, которой из своих муз ему лишний раз улыбнуться. Кант ревнует его к поэзии. Поэзия к музыке. Тряское шоссе к индийскому символу <...> И любуешься на эту юношески смелую постройку жизни. И страшно порой становится за Андрея Белого. Господи, когда же этот человек думает? И когда он успевает жечь и разбивать свои создания?» И еще — чуть далее в сочувственном тоне: «...Живое сердце, отзывчивое, горячее, так и рвется наружу, слезы кипят (прочитайте в «Пепле» «Из окна вагона»). Жалеешь человека, любишь человека, но за поэта порою становится обидно» (с. 367).

И такие переходы из одной тональности суждения в другую почти на каждой странице статьи. Только об одном поэте — о Блоке — Анненский высказался с безоговорочным восхищением, взяв под защиту от обывательской критики некоторые остро непривычные, эксцентрические по своему времени образы «Незнакомки» (процитировав строки: «И перья страуса склоненные / В моем качаются мозгу», Анненский добавил в скобках: «да, мозгу, мозгу — тысячу раз мозгу, педанты несчастные, лишь от печки танцующие!») (с. 363).

Субъективность своего мнения Анненский на протяжении статьи неоднократно акцентирует, несколько раз отмечая, что ему «нравится» или «понравилось». Дискурсивно логическое полностью отступает перед метафорической сущностью «портретов», отдельные же образы, заимствуемые из стихов обсуждаемого поэта, становятся своего рода метонимическим средством характеристики, придавая ей тем большую парадоксальность и остроту, чем непривычнее сами образы. Таков, в частности, портрет Сологуба, сделанный, так сказать, в полный рост и занявший в статье очень большое место. Сологуб предстает здесь как лирик эмоцио-

нальный и глубоко трагический, запечатлевающий и фантастически страшные видения и будничную, но кошмарную явь в их постоянном переплетении. Так, по поводу двух стихотворений, написанных от лица собаки («Собака седого короля» и «Высока луна господня»), критик говорит: «Лирический Сологуб любит принюхиваться, и это не каприз его, не идиосинкразия <. . .> Сологубу подлинно, органически чужда непосредственность, которая была в нем когда-то, была не в нем — Сологубе, а в нем — собаке» (с. 349). Это неожиданное наблюдение подкрепляется несколькими стихотворными цитатами о запахах, а затем, в связи с центральным образом ранее приведенного стихотворения «Мы плененные звери», критик подчеркивает: «Я говорю только о запахе, о нюханье, т. е. о болезненной тоске человека, который осмыслил в себе бывшего зверя и хочет и боится им быть, и знает, что не может не быть» (с. 351). При этом подбор цитат, не нарочито тенденциозный, а отражающий объективно характерные для автора особенности, неизбежно создает впечатление известной извращенности в пристрастиях и вкусах поэта. И несмотря на общую высокую оценку его творчества, несмотря на то что критик назвал «Собаку седого короля» — «великолепной собакой», а стихотворение «Высока луна господня» — «классическим», Сологуб обиделся (см. прим. с. 631).

То большое место, которое этому поэту отвел в статье Анненский, и самое своеобразие его характеристики, конечно, результат огромного интереса Анненского к его творчеству, может быть даже известной созвучности. Оценки других поэтов-символистов старшего поколения — более сдержанные, но при всей своей корректности заключают в себе, по существу, или иронические, или скептические замечания, пусть и брошенные иногда мимоходом и окрашенные порой грустью. Так, например: «Современная менада уже совсем не та, конечно, что была пятнадцать лет назад. Вячеслав Иванов обучил ее по-гречески. И он же указал этой более мистической, чем страстной гиперборейке пределы ее вакхизма» (с. 329).

Или — по поводу одного стихотворения Бальмонта — поэта, о котором недавно еще, в пору его расцвета, критик с безоговорочной симпатией написал в первой «Книге отражений»: «Но не поражает ли вас в пьесе полное отсутствие экстаза, хотя бы искусственного, подогретого, раздутого? Задора простого — и того нет, как бывало <. . .> Напротив, в строчках засело что-то вяло-учебное. Я не смеюсь над лириком, который до сих пор умеет быть чарующим <. . .> Я хочу только сказать, что ему — этой птице в воздухе — просто надоело играть тирсом» (с. 330). И еще о нем же: «А главное, Бальмонт, и это, надеюсь, для всех ясно, уже завершил один, и очень значительный, период своего творчества, а начала второго покуда нет» (с. 336).

И еще — о Валерии Брюсове: «В последнем отборе, в новой и стройной дистилляции своих превосходных стихотворений этот неумолимый к себе стилист оставил пьесу с рифмами толщиной в четыре и даже пять слогов:

Холод, тело тайно сковывающий. . .

Я понимаю, что дело здесь вовсе не в кунстштюке. Тем более, что в сущности его и нет. Но с какой стати показывает поэт, что он не боится аналогий с учебником русской этимологии? Разве же это — не своего рода педантизм?» (с. 331).

Степень развернутости отзыва о поэте уже заключала в себе элемент оценки, подразумевая признание или непризнание роли того или иного лирика. И самая краткость многочисленных характеристик во втором разделе статьи, нарочитая уклончивость суждений в некоторых из них явно контрастировали с масштабностью очерков и большей категоричностью положительных высказываний в разделе первом (особенно о Брюсове, Вяч. Иванове, С. Городецком). В середине же второго раздела, после страниц, посвященных Г. Чулкову и С. Городецкому, — небольшое отступление, подводящее предварительный итог всему предыдущему и предваряющее дальнейшие очерки. Оно очень знаменательно для позиции Анненского в его последней работе и для его речевой манеры. Начало чуть пренебрежительно: «Последний этап. Кончились горы и буераки; кончились Лии, митинги, шаманы, будуары, Рейны, Майны, тайны. Я большое, Я маленькое, Я круглое, Я острое, Я простое, Я с закорючкой. Мы в рабочей комнате.

Конечно, *слова* и здесь все те же, что были там. Но дело в том, что здесь это уже *заведомо только слова*. В комнату приходит всякий, кто хочет, и все поэты, кажется, перебывали в ней хоть на день. Хозяев здесь нет, все только гости» (с. 377).

Дав эту язвительную, многозначную картину состояния современной лирики, критик перебивает себя неожиданным признанием: «Комнату эту я, впрочем, выдумал — ее в самой пылкой мечте даже нет. Но хорошо, если бы она была» (с. 377).

И затем он возвращается к образу измышленной им комнаты, чтобы обрисовать — пусть в мягко-скептической — форме опустошенность творчества современных поэтов: «Кажется, что есть и между нашими лириками такие, которые хотели бы именно комнаты, как чего-то открыто и признанно городского, декорации, театра хотя бы, гиньоля, вместо жизни. Передо мной вырисовываются и силуэты этих поэтов. Иные уже названы даже. Все это не столько лирики, как артисты поэтического слова. Они его гранят и обрамляют... (с. 377).

Итак, не жизнь и не подлинная лирика, а нечто искусственное — вот чем характеризуются для Анненского стихи тех, о ком он говорит и кого все-таки не называет, хотя и ссылается на то, что «иные уже названы». Читателю предоставляется догадаться, к кому относятся слова критика, но решение загадки, конечно, затруднено, и получается так, что истинная оценка почти в каждом отдельном случае (за немногими, в общем, исключениями) утаена, а упрек в искусственности, нежизненности может быть отнесен ко многим — особенно в дальнейшей части статьи, где, после только что приведенных слов, начинают настораживать детали даже самых, казалось бы, дружелюбных и серьезных оценок. О Гумилеве критик, например, говорит, что он, «кажется, чувствует краски более, чем очерта-

ния, и сильнее любит изящное, чем музыкально-прекрасное». По поводу стихотворения «Лесной пожар», которое Анненский признает «интересно написанным», он задает вопрос: «Что это — жизнь или мираж?» — и, процитировав из пьесы три строфы, заключает: «Лиризм Н. Гумилева — экзотическая тоска по красочно-причудливым вырезам далекого юга. Он любит все изысканное и странное, но верный вкус делает его строгим в подборе декораций» (с. 378). Внешняя комплиментарность скрывает за собой сдержанность оценки, даже и скепсис, сомнение в жизненной и художественной подлинности. Не случаен вопрос: «Жизнь или мираж?» Слова о предпочтении, оказываемом «изящному» перед «музыкально-прекрасным», — не просто нейтральная констатация, если вспомнить, как высоко Анненский ценил музыкальное в искусстве, и учесть, что «музыкально-прекрасному» противопоставлено только «изящное». Любовь ко всему «изысканному и странному» для недалекого критика-сноба, современного Анненскому, могла бы оказаться положительной чертой, Анненский же, констатировав это пристрастие поэта, начинает следующий отрезок фразы с «но» и тем самым дает понять, что не разделяет этого пристрастия, а заключительные слова о строгости «в подборе декораций» вновь напоминают о неподлинности, нарочитости, театральности экзотической картины, представшей в стихотворении.

Еще более скепсиса в кратком отзыве о молодом поэте А. Кондратьеве: «Александр Кондратьев говорит, будто верит в мифы, но мы и здесь видим только миф. Слова своих стихов Кондратьев любит точно, — притом особые, козлоногие, сатировские, а то так и вообще экзотические» (с. 377).

О том же свидетельствует и такой портрет: «Владимир Пяст надменно элегичен. Над философской книгой, по-видимому, способен умиляться, что хотя, может быть, и мешает ему быть философом, но придает красивый оттенок его поэзии» (с. 379).

Или характеристика Сергея Соловьева: «Лиризм его сладостен, прян и кудреват, как дым ароматных смол, но хотелось бы туда и каплю терпкости, зацепу какую-нибудь, хотя бы шершавость. <. .> Положим, лексические причуды у Сергея Соловьева вас задерживают иногда. Но ведь это совсем не то, что нам надо» (с. 380). А за приводимой вслед за этим стихотворной цитатой вдруг возникает неожиданная похвала: «Хорошо дышится в этих стихах. Воздуху много» (с. 380). Ирония сменилась одобрением, но внезапный переход из одной тональности в другую не позволяет сделать общего вывода и оставляет впечатление полунасмешливой загадочности.

Пожалуй, наиболее важным для определения позиции Анненского — и эстетической и этической — надо признать очерк, посвященный Михаилу Кузмину, которому в той же главе отведено место сразу после страниц о Блоке и М. Волошине. В начале очерка сборник поэта «Сети» отмечается как «книга большой культурности, даже эрудиции, но и немалых странностей», лиризм его признается «изумительным по его музыкальной чуткости» (оценка у Анненского очень высокая), цитатами пред-

ставлено остроконтрастное сочетание мотивов и образов, и под подозрение не берется искренность лирика, хотя и оговаривается, «что тут не без лукавства». Итоговой оценки тоже нет, нет даже и заключения, в конце — лишь новый внезапный поворот мысли: «Я расстаюсь с лиризмом Кузмина неохотно вовсе не потому, чтобы его стихи были так совершенны. Но в них есть местами подлинная загадочность. А что, кстати, Кузмин, как автор «Праздников пресвятой богородицы», читал ли он Шевченко, старого, донятого Орской и иными крепостями соловья, когда из полупомеркших глаз его вдруг полились такие безудержно нежные слезы-стихи о пресвятой деве? Нет, не читал. Если бы он читал их, так, пожалуй, сжег бы свои «праздники»» (с. 366). Противопоставляя Кузмину Шевченко, критик тем самым противопоставляет наигранности чувств великую человеческую искренность и художественную подлинность, стилизационным причудам — жизненную трагедию художника.

Все эти примеры дают основание сказать, что эстетская внешность манеры изложения в статье «О современном лиризме» явно обманчива: пользуясь в своих портретах современных лириков средствами из арсенала их же творчества, строя их характеристики как своего рода стилизации, Анненский открывает для вдумчивого читателя возможность уловить его недоверие ко многим из лириков, о которых пишет, его сомнение в эстетической полноценности их произведений и предпочтение, отдаваемое им жизненной и художественной правде перед всякого рода декорациями. Статья осталась незавершенной, последняя глава — «Оно» (об искусстве) — ненаписанной, и окончательный итог не был подведен, но внимательный анализ ее стиля позволяет проникнуть в истинный, лишь полуприкрытый смысл высказываний. Статья Анненского стала несомненно новым, важным и смелым шагом в его деятельности как критика. Закономерной оказалась и реакция литературной среды — недоумения, недовольства. А история литературы подтвердила справедливость большинства его суждений.

* * *

Критическая проза Анненского, как и его лирика, представляет четкую и порой сложную систему. Но при всем своем единстве эта система отнюдь не единообразна. В зависимости от времени создания той или иной статьи либо речи, от ее предмета и от расчета на читателя либо слушателя зависели и стиль ее и тон. В связи с этим должны быть упомянуты более ранние работы Анненского-критика — статьи 90-х и самого начала 900-х годов, предназначавшиеся для опубликования в педагогическом журнале «Русская школа» или также для чтения перед юношеской аудиторией на гимназических актах. Сюда относятся: «О формах фантастического у Гоголя», «Гончаров и его Обломов», «Художественный идеализм Гоголя», речь о Достоевском. Изложение здесь несколько проще, чем в более поздних статьях. Обращают на себя внимание и начала, свойственные ораторскому выступлению, — обращение к вполне конкретной, в данном случае юношеской, аудитории, изредка скованное,

правда, официальностью обстановки («Я буду иметь честь говорить присутствующим о формах фантастического у Гоголя» — см. «О формах фантастического у Гоголя», с. 207), но чаще — доверительное и выражающее отношение к слушателям как к равным. Так — в «Речи о Достоевском»: «Господа! Вы прослушали сегодня несколько, очень немного, правда, избранных страниц из написанного Достоевским. Я нимало не сомневаюсь, что придет время, когда вы перечитаете гораздо больше страниц из его сочинений, когда над многими страницами вы глубоко задумаетесь, многие страницы — полюбите» (с. 233). Да и налет официальности, там, где он вначале есть, быстро развеивается, вовсе исчезает. В начале последнего абзаца речи-статьи «О формах фантастического у Гоголя» ярко проступает чисто разговорная окраска, непринужденность: «Нужно заключение — оно коснется только одного вопроса и будет вот какое. Фантастическое противоречит действительности. Что такое действительность? Это то, что брошенный стул будет лежать, пока его не поднимут?» (с. 216).

Можно сказать, что эти более ранние литературно-критические опыты отличает простота, порою — почти обиходность тона, но также и свобода в обращении к слушателю или читателю, как в приведенных примерах или в зачине статьи «Гончаров и его Обломов»: «Перед нами девять увесистых томов (1886—1889), в сумме более 3500 страниц, целая маленькая библиотека, написанная Иваном Александровичем Гончаровым. В этих девяти томах нет ни писем, ни набросков, ни стишков, ни начал без конца или концов без начал, нет поношенной дребедени: все произведения зрелые, обдуманные, не только вылежавшиеся, но порой даже перележавшиеся» (с. 251—252).

Эта простота, бытовая порой непринужденность не мешает автору, когда того требует тема, быть и строго патетичным, как в начале статьи-речи «Художественный идеализм Гоголя»: «Сегодня день смерти Гоголя. Последняя страница его жизни так загадочна и страшна, и умирание великого писателя было столь тяжко, что нужно некоторое усилие воли, чтобы настроить себя на праздничный лад, оттолкнув от себя картины, которые назойливо рисуются уму, когда начинаешь говорить о Гоголе 21-го февраля» (с. 216). А на одной из предпоследних страниц этой же речи встают и трагические образы, связанные с последними днями жизни Гоголя: «Уж не мелькает ли перед нами, в гибели наивной сказки, первый призрак *ужасов мистицизма*, не прозвучала ли в «Вии» первая угроза из того сурового царства кар и воздаяний, откуда позже полумертвого Гоголя оглушали анафемы ржевского Савонаролы?» (с. 221). Этот пример и форма вопроса, в которую облечены образы, уже предвещают одно из излюбленных средств стиля «Книг отражений».

Уже и в статьях 90-х годов дает себя знать и ирония — например при обрисовке Штольца, внешне хвалебной: «Штольц человек патентованный и снабжен всеми орудиями цивилизации от рандалевской бороны до сонаты Бетховена, знает все науки, видел все страны: он всеобъемлющ, одной рукой он упекает пшеницынского брата, другой подает Обломову историю изобретений и откровений; ноги его в это время бегают на конь-

ках для транспирации, язык побеждает Ольгу, а ум занят невинными доходными предприятиями» (с. 268).

В сущности, эти статьи заключают в себе уже многие элементы как идейной структуры, так и стиля, которые получат полное развитие в обеих «Книгах отражений» и современных им эссе. Только в более ранних литературно-критических опытах тон спокойнее, ровнее, ирония — мягче, тревожная форма нерешенного вопроса появляется реже, образы не так заострены и парадоксальны. Это нельзя целиком связать с темами, которых тогда касался Анненский. Единственный не трагический русский прозаик, к которому он обращается в это время, — Гончаров, а поэт, о котором он пишет в ту же пору, — уравновешенный Майков, и характерно самое заглавие статьи о нем: «А. Н. Майков и педагогическое значение его поэзии» (напечатана в «Русской школе», 1898, № 3). Два других героя Анненского-критика 90-х годов — Гоголь и Достоевский — не перестанут занимать его, а главное — тревожить и потом, но пока что он говорит о них спокойнее, не упуская из виду и воспитательных задач своих речей и выступлений в печати. Им совершенно чужда назидательность, но они — и притом в самом широком смысле — поучительны, как истолкование духовного опыта великих писателей, рассчитанное на учащуюся молодежь, да и на ее учителей. Этот педагогический (опять-таки в самом широком и подлинном смысле) уклон ранней критической прозы Анненского отличает ее от критических выступлений его современников, литературно близких к нему: те подобных целей себе не ставили, обращаясь к иной аудитории, заинтересованной новым искусством, стремясь заразить ее интересом к нему или хотя бы эпатировать (исключение составлял Блок). К тому же их литературно-критические опыты публиковались журналами или издательствами, имевшими репутацию авторитетно-новаторских и «модных».

Мы относительно мало знаем — за отсутствием твердых хронологических данных, т. е. точных датировок большей части стихотворений, — об эволюции Анненского как поэта, но можно предполагать, что именно в 90-х годах, параллельно с начавшейся работой над переводом трагедий Еврипида, статьями о них и комментариями к ним, над критической прозой, шел и интенсивный процесс формирования лирики, созревшей затем в четко индивидуальную художественную систему — со всей остротой и сложностью преломленных в ней идей и чувств, смысловой многоплановостью, богатством речевых средств. И можно также с большой долей вероятности предполагать, что выработка этой поэтической системы в свою очередь повлияла и на ту систему критической прозы, которая определилась в «Книгах отражений» и в современных им статьях. Здесь — то же огромное и уже не сдерживаемое напряжение чувства, тревожная многоплановость смысла, призывающая к выбору между разными решениями, полная раскованность в выражении собственных впечатлений и своей тревоги и вместе с тем — свободная доверительность в отношении к читателю (еще большая, чем это было в 90-х годах). Вместе с тем некоторая часть статей в «Книгах отражений», иногда складывающихся

в небольшие циклы (по 2-3 статьи), отличаются относительной краткостью, сжатостью, и все кончаются они несколько внезапно — часто вопросом либо серией вопросов, иногда же вопросы предшествуют последним фразам. Есть среди этих статей только одна, написанная иначе и отчасти, но лишь отчасти напоминающая раннюю критическую прозу Анненского.

Это — статья о драме Писемского «Горькая судьбина», открывающая цикл-трилогию «Три социальных драмы». Она — одна из самых больших по объему в «Книгах отражений» и выделяется чрезвычайной обстоятельностью в изложении событий драмы (по актам и сценам), сопровождаемом подробным социальным и психологическим комментарием к ним — в отличие от фрагментарно импрессионистической передачи сюжетов других произведений. При всем трагизме происходящего в драме Писемского, которому критик безоговорочно симпатизирует, ничего не ставя под вопрос, не иронизируя, тон анализа гораздо более ровный, менее субъективный, чем во всех других статьях «Книг отражений». Последние страницы очерка занимает даже специальный разбор композиции и стиля пьесы с чисто филологическими наблюдениями над ее языком и его диалектными особенностями. Статья, в сущности, не заключает в себе нерешенных вопросов. Но и в ней — не меньшее напряжение мысли и чувства благодаря выраженной так открыто, как ни в одной другой, политической позиции автора, гневному осуждению крепостного права (при котором в «Горькой судьбине» происходит действие) и тяжелых и уродливых пережитков, которые оно оставило в дальнейшем, благодаря сочувствию критика к герою драмы и его семье — жертвам крепостного строя. И напряжение поддерживается остротой психологических характеристик персонажей и привычными для Анненского обращениями к читателю, которого он делает участником своего разбора. Статья, сохраняющая свое отличие от других, вписывается, однако, в общий ансамбль «Книг отражений», несмотря на контраст с нервной атмосферой, царящей в статьях о Достоевском и Тургеневе, с подчеркнуто алогической, часто прерывистой передачей мыслей и настроений персонажей в статьях о «Носе» Гоголя или о «Трех сестрах» Чехова с постоянными в них вопросами и переспросами или обрывками предложений, и вносит в это целое обогащающие его черты.

Конечно, впечатляющая сила критической прозы Анненского — и в отдельных ее звеньях и в целом — очень велика. Эта впечатляющая сила исходит от того органического единства, которое образуют идейное содержание и характерные особенности письма. Особого внимания заслуживает смена разных форм речи, выражающих интенсивное сопереживание критика с персонажами и с создавшими их писателями. Это сопереживание закономерно переходит в своего рода имитацию их манеры говорить, в воспроизведение образов, которыми они мыслят. Последнее в большей мере относится к действующим лицам, чем к авторам.

При этом граница между объективными данными художественного текста и субъективностью трактовки становится иногда зыбкой. А по-

скольку Анненский-критик, как и Анненский-лирик, проявляет пристальное, настороженное внимание к теневым сторонам действительности, нашедшей отражение в литературе, и с особой силой рисует их в своих «отражениях», то может возникнуть и вопрос: не усугублен ли в этих отражениях пессимизм мыслей и настроений писателей, не преувеличен ли трагизм состояний их персонажей и конфликтов между ними и действительностью? Конечно, вопрос этот легко может быть снят ссылкой на подлинный драматизм судеб ряда авторов, о которых пишет Анненский (Гоголь, Достоевский, Шекспир, Гейне), и на трагический облик целой галереи персонажей, созданных как ими, так и другими писателями (Чартков у Гоголя, Клара Милич и Софи у Тургенева, Голядкин, Прохарчин, Раскольников у Достоевского, Гамлет, образы гейневских стихотворений, Иуда у Л. Андреева, действующие лица персонажей «На дне» Горького, ибсеновский Бранд).

В то же время несомненно, что выбор произведений именно этих авторов как предмета для критического анализа и именно данных персонажей как объекта для психологических и этических раздумий неразрывно связан с мироощущением и мировоззрением критика, для которого болезненно-мучительные переживания писателя и созданных им действующих лиц явно имели притягательную силу и отвечали характерному у него трагическому восприятию жизни. Тем самым нельзя не констатировать — во всяком случае в большинстве статей «Книг отражений» — известную односторонность портретных характеристик и особую сгущенность их колорита.

* * *

Анненский принадлежит к тем писателям, в творчестве которых все жанры близко соприкасаются и взаимодействуют. Выше уже была речь о связи его критической прозы с лирикой, о чертах родствах между статьями и стихами. Но критическая проза Анненского связана и с другими областями его деятельности: ведь он — и выдающийся филолог своего времени, и переводчик поэтов XIX—начала XX вв., переводчик и комментатор Еврипида; сохранилось и эпистолярное наследие, не очень обширное, но чрезвычайно содержательное.

Филологические интересы Анненского и богатый опыт филологических наблюдений несомненно сказались в его критических статьях. В них замечательна особая чуткость к слову, к речевым характеристикам действующих лиц, к стилистической индивидуальности писателей. Эта чуткость проявляется и в том мастерстве, с которым критик создает за действующих лиц их внутренние монологи, а за автора — поток волнующих его мыслей, в выборе острохарактерных цитат. Тонкость филологических наблюдений особенно дает себя знать в статьях о поэтах, о которых он судит не только как их собрат по перу, но и как знаток-исследователь поэтического стиля, как автор целого ряда рецензий на современные переводы произведений античной поэзии и прозы, статей о траге-

диях Еврипида или о русском фольклоре, которому посвящена одна из его первых печатных работ[13].

Критическая проза в известной мере перекликается и с его переводами западноевропейской лирики. Нечто общее есть в методе, в характере подхода к литературному произведению как объекту критики и к иноязычному оригиналу как материалу для перевода. И в критической прозе и в переводах весьма значителен элемент субъективности, в статьях даже подчеркиваемый. Однако в этой субъективности есть своя система, т. е. известная закономерность в соотношении с отображаемым объектом критики или перевода. Пишущему эти строки уже приходилось констатировать, что «Анненский в лирических переводах выхватывает порою лишь отдельные характерные элементы и на них сосредоточивает внимание, передавая их точно, создавая фон, на котором должны выделяться более красочные пятна. Это — метод показывания общего через частное и отдельное, которое играет типизирующую роль»[14]. В статье «Эстетика „Мертвых душ" и ее наследье» Анненский сказал: «Гоголь писал пятнами» (с. 230). Эта констатация применима и к критической прозе и к стихотворным переводам Анненского, причем необходимо оговорить, что дело касалось — и в переводах, и в критике — именно характерных, а не случайных черт отображаемого материала. Так возникал — с точки зрения метода — своеобразный параллелизм между этими двумя сферами творчества. А работа над передачей стихов изощреннейших лириков — немецких (Гёте, Гейне) и французских (от Леконт де Лиля и Бодлера до Жамма и Ренье) — обостряла стилистическое чутье, поэтический слух не только Анненского-переводчика, но, очевидно, и Анненского-критика. Оригиналы переводов и произведения литературы, которым посвящены критические статьи, при всем различии между теми и другими роднит одно — преобладание и в тех и других трагизма переживаний, в которых перемежаются и патетическое и будничное и с которыми иногда соседствует гротеск (так, с одной стороны, у Гоголя, иной раз у Достоевского — и так у Бодлера, у Шарля Кро, у Ганса Мюллера в переводах).

Для стиля критической прозы Анненского показательна, наконец, его тесная и своеобразная связь со стилем писем. Эпистолярное наследие поэта и критика ярко индивидуально. Оно, как и критическая проза, прежде всего поэтично. В письмах, особенно в письмах к близким ему женщинам (А. В. Бородиной, Е. М. Мухиной, Н. П. Бегичевой), он делится не только своими литературными планами, часто невеселыми переживаниями, но нередко и впечатлениями от природы. Последняя тема занимает здесь немалое место. В критической прозе она присутствует тоже, правда более или менее мимолетно — в описаниях

---

[13] Из наблюдений над языком и поэзией русского Севера. — В кн.: Сборник в честь В. И. Ламанского. СПб., 1883.

[14] *Федоров А. В.* Поэтическое творчество Иннокентия Анненского. — В кн.: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии, с. 58.

ненастного петербургского вечера (статья о «Двойнике» Достоевского), в строках о последней буживальской осени Тургенева (статья о «Кларе Милич»), в скупых пейзажных набросках к стихотворениям «Романцеро» Гейне («Гейне прикованный») и на некоторых других страницах «Книг отражений». В переписке эта тема занимает особенно большое место и всюду, так же, впрочем, как и в статьях, эмоционально окрашена человеческими переживаниями: в прозе она связывается с состояниями персонажей или авторов произведений, за которых думает критик, в письмах пейзажные наброски или их развернутые изображения (нередко это пейзажи городские) служат аккомпанементом к чувствам и мыслям самого их автора или отражают их. Так — в письме к Е. М. Мухиной от 19 мая 1906 г. из Вологды, к ней же от 20 июня 1908 г. из Царского Села, к Н. П. Бегичевой от 13 июля 1906 г. из Царского Села, к ней же от 7 июля 1907 г. и 26 сентября 1909 г. — оттуда же. Иногда пейзаж — фантастический, виденный во сне во время болезни (письмо к Е. М. Мухиной от 1 августа 1904 г. из Саки: «Но вот мучительная ночь была, это Чеховская, когда я узнал о смерти этого писателя. Всю ночь меня преследовали картины окрестностей Таганрога (которых я никогда не видал). Туманная низина, болотные испарения, мокрые черные кусты, и будто рождается душа поэта, и будто она отказывается от бытия, хочет, чтобы ее оставили не быть... Тяжкая была ночь...» (с. 458). Кроме пейзажных, в письмах немало также описаний интерьеров — особенно в письмах из гостиниц, где останавливался Анненский в последние годы жизни во время служебных командировок по делам Петербургского учебного округа. И всюду — и в пейзажах и в изображениях интерьеров — зоркая наблюдательность, пристальность взгляда, обращенного на конкретные детали, их вещественность. Аналогий им немало и в статьях (особенно в статьях о Достоевском, о Толстом, о Гоголе).

И привлекает внимание еще одна общая черта — разговорность тона, сказывающаяся особенно в характере синтаксиса, в большом количестве неполных или оборванных предложений. В письмах эта особенность выступает даже резче, чем в статьях. Их автор постоянно перебивает себя. И в оценках людей и литературных произведений писатель тоже иной раз оказывается гораздо более резким и непримиримым. Характерный пример тому — суждение о Д. С. Мережковском в письме к Т. А. Богданович от 6 февраля 1909 г. Если в другом случае — в письме к С. А. Соколову от 11 октября 1906 г. по литературно-деловому поводу — он отзывается об этом писателе сдержанно-корректно, то здесь — в письме к молодой родственнице он выражает свое истинное мнение о нем, нисколько не стесняясь в выражениях: здесь и слова о «вытье на луну всевозможных Мережковских и Меделянских пуделей», и о «политиках» как «людях мысли, людях *отвлеченности*», которые «безмерно выше Мережковских уже по одному тому, что у тех, у Мережковских, отвлеченности-то и нет, что у них только инстинкты да самовлюбленность проклятая, что у них не мысль, а золотое кольцо на галстуке» (с. 485). Мережковский, сочинения которого к тому времени уже не вызывали сомнений насчет реакцион-

ности их содержания, но чей авторитет для многих деятелей «нового искусства» оставался еще не поколебленным, у Анненского вызывает гневное и презрительное осуждение.

Письма Анненского — не только ценный биографический материал, они представляют и большую литературную ценность, как художественное отражение богатого духовного мира и душевных состояний их автора, как впечатляющее свидетельство его интенсивной интеллектуальной жизни. Эти письма, включаемые в том критической прозы Анненского, являются не столько приложением к ней, сколько своего рода дополнением ее: здесь — та сфера, где мысль поэта и критика выражала себя еще более легко и свободно, чем в жанре критической статьи, и где литература и окружающая действительность так же неотступно владели его умом.

* * *

Анненский — личность исключительно богатая. Его лирика и драматургия уже давно известны читателю. Издание его критической прозы откроет нашим современникам новую грань творчества выдающегося русского писателя и деятеля русского просвещения, творившего на рубеже двух столетий.

ПРИМЕЧАНИЯ

О ПРИНЦИПАХ ИЗДАНИЯ

В настоящий том входит значительная часть литературно-критических работ И. Анненского. Кроме «Книг отражений», подготовленных к печати самим Анненским (они составляют основной корпус тома), в настоящем издании впервые собраны воедино его статьи, разновременно опубликованные в педагогических и литературно-художественных журналах конца XIX—начала XX в. Они помещены в разделе «Дополнения». В этот же раздел входят избранные письма Анненского, большая часть которых ранее не публиковалась.

Основной принцип отбора статей, помимо входящих в «Книги отражений», подчинен задаче показать круг интересов и эволюцию Анненского-критика — его путь от литературно-педагогических статей к высочайшим образцам художественной критики, становление его философских, эстетических и литературных взглядов.

Вне тома остались педагогические статьи Анненского, статьи о литературе с ярко выраженным педагогическим уклоном, рецензии, а также статьи, посвященные античной литературе и театру Еврипида. В настоящее издание включена лишь одна из наиболее характерных статей об Еврипиде, а вместе с тем и наиболее близкая по структуре к общим принципам критической прозы Анненского.

Расположение материала (за исключением «Книг отражений») обусловлено не только хронологией, но и тематикой статей. Так, раздел «Дополнения» открывается теоретической статьей 1903 г. «Что такое поэзия?». Это одна из ключевых статей Анненского, не только отражающая его философско-эстетические взгляды, но и дающая обоснование критического метода Анненского второго периода его творчества. Статьи разных лет о Гоголе и Достоевском собраны в тематические «гнезда», внутри которых действует хронологический принцип. Это позволяет проследить за эволюцией отношения Анненского к Гоголю и Достоевскому. Хронологическому принципу подчинено расположение остальных статей о русской и зарубежной литературе. В хронологической последовательности публикуются и письма Анненского. Даты писем приводятся по старому стилю. Для публикации отобраны письма Анненского, имеющие литературный и биографический интерес.

Статьи проверены при перепечатке по сохранившимся автографам. В разделе «Варианты» приведены лишь наиболее существенные текстологические разночтения. В отдельных случаях сохранено характерное для Анненского написание слов («моторен» — муторен, «индейский» — индийский).

Курсив во всех цитатах, кроме особо оговоренных случаев, принадлежит Анненскому.

Переводы французских писем к Е. М. Мухиной принадлежат Л. Я. Гинзбург. Все остальные переводы выполнены авторами примечаний.

Примечания к циклам и статьям «Проблема гоголевского юмора», «Умирающий Тургенев», «Три социальных драмы», «Драма настроения», «Бальмонт-лирик», «Белый экстаз», «Иуда», «Гейне прикованный», «Гамлет», «Бранд-Ибсен», «О формах фантастического у Гоголя», «Художественный идеализм Гоголя», «Эстетика „Мертвых душ“ и ее наследье», «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе», «Гончаров и его Обломов», «Генрих Гейне и мы», «Пушкин и Царское Село», а также к автобиографии и письмам написаны И. И. Подольской.

Примечания к циклам и статьям «Достоевский до катастрофы», «Изнанка поэзии», «Искусство мысли», «Что такое поэзия?», «Речь о Достоевском», «Достоевский»,

«Театр Леонида Андреева», «О современном лиризме» принадлежат Н. Т. Ашимбаевой.

Примечания к статье «Трагедия Ипполита и Федры» написаны М. Л. Гаспаровым; к статье «Леконт де Лиль и его „Эринии“» — О. Д. Айзенштат; к статье «А. Н. Майков и педагогическое значение его поэзии» — Л. С. Гейро. Письма к С. К. Маковскому подготовлены к печати и прокомментированы А. В. Лавровым и Р. Д. Тименчиком; письма к М. А. Волошину — А. В. Лавровым; «„Autopsia“ и другие стихотворения в прозе» — А. В. Федоровым; ‹Речь› — А. В. Орловым.

Статьи «Господин Прохарчин», «Речь о Достоевском», «Достоевский», «О современном лиризме» подготовлены к печати Н. Т. Ашимбаевой. Все остальные статьи и письма, а также раздел «Варианты» подготовлены к печати И. И. Подольской. Ею написана и заметка «Книги отражений».

Раздел «Основные даты жизни и творчества И. Ф. Анненского» составлен по материалам А. В. Орлова и И. И. Подольской.

Составители приносят глубокую благодарность Л. Я. Гинзбург и Д. Е. Максимову за постоянную консультативную помощь в работе, а также выражают искреннюю признательность за полезные советы, предоставление неопубликованных документов и иконографических материалов Н. И. Балашову, С. А. Богданович, М. А. Бородиной, Я. М. Боровскому, М. Л. Гаспарову, В. М. Глинке, Э. Е. Зайденшнур, А. М. Конечному, К. А. Кумпан, А. В. Лаврову, Л. А. Науменко, Л. В. Овчинниковой, А. В. Орлову, Р. Д. Тименчику и В. Н. Топорову.

КНИГИ ОТРАЖЕНИЙ

«Книга отражений» вышла в начале 1906 г. (СПб., 1906). 17.II. 1906 г. Анненский посылает ее с дарственной надписью Брюсову (см.: «Литературное наследство», Валерий Брюсов, т. 85. М., 1976, с. 207). Критика отмечала, что мысли Анненского о русских писателях фрагментарны, а оценки крайне субъективны (см., например: *Чуковский К.* Об эстетическом нигилизме. — Весы, 1906, № 3—4). Год спустя о книге упомянул Е. Ляцкий в статье «Вопросы искусства в современных его отражениях» («Вестник Европы», 1907, кн. 4).

В начале 1909 г. была подготовлена к изданию «Вторая книга отражений». 13 января 1909 г. Анненский писал М. К. Лемке: «...К. И. Чуковский посоветовал мне обратиться к Вам с одним литературным предложением. Вот в чем дело. Я написал книгу „Вторая книга отражений“. Может быть, Вы знаете „первую“, которую издал Думнов. В „Весах“ (К. Чук‹овский›) и в „В‹естнике› Евр‹опы›“ (Евг. Ляцк‹ий›) — ей были посвящены статьи. Содержание „Второй книги отражений“ такое: ‹...›

Если Вы познакомитесь с текстом книги, то увидите, что это менее всего Сборник. Проблема творчества — вот что меня занимает. Как и в первой книге, «отражения» лишь внешне разрозненны. Эзотерически — книга является не только единой, но и расчлененной.

Впрочем, автор — последний из собственных судий».

Согласие М. К. Лемке было получено 15. I 1909 (письмо Лемке к Анненскому: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 341); 15.II 1909 г. Анненский просит его поторопиться с печатанием.

19 апреля 1909 г. Анненский пишет Лемке: «...Благодарю Вас за присылку мне экземпляров моей книги» (ИРЛИ, ф. 6661, М. К. Лемке, ед. хр. 89; тексты писем сообщены А. В. Лавровым).

В «Предисловии» ко «Второй книге отражений» Анненский, по-видимому, в косвенной форме отвечал рецензентам своей первой книги, прежде всего — Чуковскому. Так, в одном из черновых набросков «Предисловия» он писал: «Чтó для меня было и здесь менее интересно, чем кáк, потому что — мысли, это частью наше общее достояние, а частью они столь субъективны и до такой степени составляют человека, что искусство редко может иметь с ними дело непосредственно» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 155). Сознавая, что первая книга его осталась непонятой, Анненский в «Пре-

дисловии» ко второй дал ключ к своим «отражениям», сказав, что книга его — «одно в себе». Однако этим ключом почти никто не воспользовался.

Вторую книгу Анненского пытались объяснить, исходя из его метода, называя его то импрессионистическим (см.: *Эрберг К.* О воздушных мостах критики. — Аполлон, 1909, № 2), то интуитивным (А. Бурнакин, Д. Крючков). Но это объясняло только частности, приводя в целом к очевидным заблуждениям. Так, А. Бурнакин, приняв за основу критической прозы Анненского интуитивное начало, решил, что именно в нем и заключается принципиальный отказ от каких бы то ни было критериев оценки (*Бурнакин А.* Мученик красоты. — Искра, 1909, № 3). Пять лет спустя почти то же самое повторил Д. Крючков (*Крючков Д.* Критик-интуит. — Очарованный странник, вып. 3. Пг., 1914).

А. Г. Горнфельд в «Русском богатстве» отозвался о «Книгах отражений» с откровенным недоумением: «Критические очерки, с которыми он [Анненский. — *И. П.*] выступил не так давно, показали в нем нечто новое и неожиданное. Чем-то противоречивым, не вяжущимся с общим его обликом казались его статьи о новой — по преимуществу русской — литературе, собранные в двух книгах «Отражений». Претенциозной казалась их манера, ненужно-туманным их язык, неожиданными и необоснованными их «модернистские» тенденции, разрозненным и случайным — подбор тем» («И. Анненский. Вторая книга отражений». — Русское богатство. 1909, № 12, с. 96—97). Иначе подошла к вопросу об Анненском-критике Л. Я. Гуревич, которая объяснила непонимание его книг не столько их сложностью, но главным образом недостаточно развитой эстетической культурой русской читающей публики: «Мы не привыкли в России к этой утонченной, мудреной, «не прямой» манере критического письма...» (*Гуревич Л.* Заметки о современной литературе. — Русская школа, 1910, № 1, с. 74).

Через год после смерти Анненского Г. Чулков выразил общую мысль о том, что «Книги отражений» остались непонятыми, полагая, что причина этого в их «недосказанности» (*Чулков Г* Траурный эстетизм. — Аполлон, 1910, № 4).

Советское литературоведение почти не обращалось к критической прозе Анненского. В 1939 г. В. Александров писал: «Историко-литературные и критические статьи Анненского мало кому известны. Между тем они представляют интерес и сами по себе и многое объясняют в Анненском-поэте» (*Александров В.* Иннокентий Анненский. — Литературный критик, 1939, № 5—6, с. 125).

КНИГА ОТРАЖЕНИЙ

ПРОБЛЕМА ГОГОЛЕВСКОГО ЮМОРА

НОС

Впервые: *КО*, с. 3—14. Автограф неизвестен. Печатается по тексту книги. Завершена до августа 1905 г. См. письмо к А. В. Бородиной от 2.VIII.1905 г.

Цитаты здесь и в других статьях о Гоголе проверены по изд.: *Гоголь Н. В.* Соч.: В 7-ми т. / Под ред. Н. Тихонравова (последние два тома под ред. В. И. Шенрока). М., 1889—1896.

...в ночь на 25 марта 1832 г. ... — В первоначальном наброске повести «Нос» действие отнесено к 1832 г., в последующих редакциях указания на год нет.

2 *брульон* — черновик (*фр.*).

3 «*Мельмот-Скиталец*» (1820) — роман английского писателя Чарлза Роберта Мэтьюрина (1782—1824).

4 «*Да чтоб я позволила держать в своем доме...*» — у Гоголя: «Чтобы я позволила у себя в комнате лежать отрезанному носу!..» (т. II, с. 4).

5 *Нос в шляпе с плюмажем...* — У Гоголя: «По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника» (т. II, с. 8).

8 *Посмотрите, он даже по пуговицам совсем другого ведомства.* — У Гоголя Нос говорит майору Ковалеву: «Судя по пуговицам вашего виц-мундира, вы должны служить по другому ведомству» (т. II, с. 10).

...в магазин Юнкера зашел. — Имеется в виду погребок русских виноградных вин на Большой Морской в Петербурге, принадлежавший Фридриху Фридриховичу Юнкеру.

8 *...пробовал уже иллюстрировать ... гоголевскую повесть...* — См. статью Анненского «О формах фантастического у Гоголя» (1890, с. 210—213).

9 *превращения... когда-то воспетые Овидием.* — Имеется в виду поэма Публия Овидия Назона (43 до н. э.—17 н. э.) «Метаморфозы».

ПОРТРЕТ

Впервые: *КО*, с. 15—27. Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 132. Часть рукописи в автографе статьи «Власть тьмы» (ф. 6, оп. 1, ед. хр. 124, л. 9—13); от слов: «Только не надо эту просветленность смешивать со светлотой и ясностью...» до: «...сеял вокруг себя только ужас и несчастья?» Существенных разночтений с опубликованным текстом статьи нет. Печатается по тексту книги. Статья завершена до августа 1905 г. См. письмо к А. В. Бородиной от 2. VIII 1905 г.

...которую Гоголь написал дважды... — Впервые повесть появилась в сборнике «Арабески» (ч. 1, 1835). В 1842 г. она подверглась коренной переделке и была опубликована в «Современнике» (1842, № 3).

3 *«Мадонна Звезды»* (1430—1433) — одна из лучших картин итальянского художника раннего Возрождения Фра Джованни да Фьезоле, прозванного Иль Беато Анжелико (1387—1455).

4 *...в грубых чертах пролога или минеи.* — *Пролог* — сборник кратких житий святых, поучений и назидательных рассказов, расположенных по месяцам и дням года. *Минéи четьи* — церковно-религиозные сборники, предназначенные для ежедневного чтения и содержавшие жития святых, сказания, легенды и поучения.

Гоголь тоже убежал... от неоконченного портрета... — Имеется в виду поэма «Мертвые души».

Скудронжогло. — Анненский называет Костонжогло Скудронжогло, пользуясь именем, взятым из черновиков Гоголя (сообщено Б. Ф. Егоровым). Очевидно, по мнению критика, этот вариант имени персонажа самим акустическим неблагозвучием и искусственностью должен показать читателю, сколь неправдоподобен этот образ. *Муразов, Уленька.* — См.: «Мертвые души», т. II.

Громобой — герой поэмы Жуковского «Двенадцать спящих дев» (1810—1817) продавший душу черту.

задумался ли Гоголь над тем эпизодом из книги Вазари... — Анненский имеет в виду следующий эпизод из «Портрета»: «Ему [Чарткову. — *И. П.*] пришла вдруг на ум история, слышанная давно им от своего профессора, об одном портрете знаменитого Леонардо да Винчи, над которым великий мастер трудился несколько лет и все еще почитал его неоконченным и который, по словам Вазари, был, однако же, почтен от всех за совершеннейшее и окончательнейшее произведение искусства» (т. 2, с. 37).

Вазари Джорджо (1511—1574) — итальянский живописец, архитектор и историк искусства. Автор книги «Жизнеописания наиболее великих живописцев, ваятелей и зодчих» (1550), из которой взят упомянутый эпизод. Вазари пишет: «Это изображение всякому, кто хотел бы видеть, до какой степени искусство может подражать природе, дает возможность постичь это наилегчайшим образом, ибо в этом произведении [речь идет о картине Леонардо да Винчи «Мона Лиза». — *И. П.*] воспроизведены все мельчайшие подробности, какие только может передать тонкость живописи. Поэтому глаза имеют тот блеск и ту влажность, какие обычно видны у живого человека, а вокруг них переданы все те красноватые отсветы и волоски, которые поддаются изображению лишь при величайшей тонкости мастерства»

(*Дж. Вазари.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, т. 2. М.—Л., 1933, с. 106).

8 *Я уже говорил, впрочем, в другой статье...* — См. статью «Художественный идеализм Гоголя» (1902, с. 222).

9 *Все люди...* — не совсем точная цитата из повести (т. II, с. 64).

ДОСТОЕВСКИЙ ДО КАТАСТРОФЫ

ВИНЬЕТКА НА СЕРОЙ БУМАГЕ К «ДВОЙНИКУ» ДОСТОЕВСКОГО

Впервые: *КО*, с. 31—38. Печатается по тексту книги. Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 152.

«Виньетка на серой бумаге...» — это лирическое эссе, представляющее собою опыт вживания в стиль автора с точным воспроизведением речевой структуры исследуемого произведения.

«Двойник» Достоевского имеет подзаголовок «Петербургская поэма». Лирическая нота, явственно ощутимая и в произведении Достоевского, у Анненского становится преобладающей. Этот лирический акцент диктует Анненскому и выбор эпизодов «Двойника», их расположение, отличное от того, что мы находим у Достоевского.

Сопоставление этого эссе с художественной виньеткой в книге, данное в самом заглавии его, подчеркивает чисто эстетическое, стилизаторское задание, лежащее в основе статьи. Однако трагизм в развитии этой темы, который так подчеркнут Анненским, вступает в противоречие с этим, на первый взгляд, чисто внешним заданием.

Цитаты здесь и в других статьях о Достоевском проверены по изд.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 6-ти т. СПб., 1885—1886.

1 *...а лет 50, а то и все 60 тому назад.* — «Двойник» Достоевского был написан в 1847 г. и напечатан впервые в «Отечественных записках», 1847, № 2. Анненский соотносит действие с 40-ми годами XIX в., т. е. со временем действия в «Двойнике».

2 *Человек небольшого роста, пожилой, в енотах.* — В повести Достоевского герой носит шинель. «Господином в енотах» Достоевский постоянно называет героя рассказа «Чужая жена и муж под кроватью».

3 *...его только что выгнали из одного дома.* — Из дома статского советника Олсуфия Ивановича Берендеева. См. «Двойник», гл. IV.

4 *Слышишь — часы бьют...* — Это соответствует началу гл. V «Двойника»: «На всех петербургских башнях, показывающих и бьющих часы, пробило ровно полночь, когда господин Голядкин, вне себя, выбежал на набережную Фонтанки...» Таким образом, начало «Виньетки» точно соотносится с гл. V, центральным эпизодом первой встречи героя с двойником.

5 *Не дальше как сегодня утром... на тысячу рублей наторговал.* — Соответствует в «Двойнике» гл. I.

6 *...к доктору своему заехал...* — См. гл. II, посещение Голядкиным доктора, Крестьяна Ивановича Рутеншпица.

7 *Почтенный старец... на службе лишился употребления ног... и красавицей дочкой.* — Почти дословная цитата. См. гл. IV.

8 *Что тот-то, мальчишка-то в 26 лет и асессор, и с орденом...* — Владимир Семенович, жених Клары Олсуфьевны.

9 *Андрей Филиппович* — начальник Голядкина; см. повесть «Двойник».

10 *Просят, мол, извинить, принять никак не могут...* — Отсюда и далее близкий к тексту пересказ гл. III.

11 *...в кармане у него 750 рублей.* — Голядкин уходит от неприятных воспоминаний и возвращается к мысли о деньгах, которыми он располагает. См. гл. I.

12 *Иван Семенович* — такого персонажа в «Двойнике» нет.

[13] *Доктор советовал ему давеча компанию...* — см. гл. II.

[14] *А медикаменты в той же аптеке...* — Фраза, дважды повторенная в «Двойнике»: гл. II («Медикаменты по-прежнему продолжайте... — Буду продолжать медикаменты, как вы говорите, Крестьян Иванович, буду продолжать и в той же аптеке брать буду»); и вторично: гл. 11 («Медикаменты в той же аптеке» — пронеслось в голове господина Голядкина... Вдруг он вздрогнул и чуть не вскрикнул от ужаса. <...> «Стало быть жизнь в опасности!»). Это одна из лейтмотивных фраз в «Двойнике», случайно оброненная в начале повести, в конце ее она из обыденной делается многозначительной и свидетельствует о болезни героя.

[15] *Он тихую жизнь любит... не интриган, чист и опрятен...* — Характеристика Голядкина составлена из слов, которыми он сам на протяжении всей повести неоднократно себя характеризует: «не мастер красно говорить»; «не интригант — и этим горжусь»; «лощить паркет сапогами не мастер»; «чист, прямодушен, опрятен, приятен, незлобив» и др.

[16] *Что Андрей-то Филиппович холоду напустит? Так это ведь, Андрей Филиппович, не официальное...* — В повести Голядкин неоднократно подчеркивает перед своим начальником Андреем Филипповичем, что он выступает как частное лицо, не зависимое от иерархии служебных отношений.

[17] *Да хоть экзекутора посылай.* — В тексте «Двойника»: «А пришлют свидетельствовать, а пусть придет экзекутор; да и что мне в самом деле?»

[18] *Голядка ты этакая, фамилия твоя такова.* — Так в тексте «Двойника» герой неоднократно обращается к самому себе.

[19] *Он будет и лизун... и по лощеным паркетам скользить будет...* — Соответствует характеристике Голядкина-младшего в «Двойнике»: «шалун, прыгун, лизун, хохотун, легок на язычок и на ножку».

[20] *Глухие, редкие выстрелы несутся из-за Невы...* — Ср. в «Двойнике»: «Где-то далеко раздался пушечный выстрел». — Имеются в виду пушечные выстрелы в Петропавловской крепости, предупреждающие о подъеме воды в Неве выше ординара. *«Коль славен наш господь в Сионе»* — гимн, исполнявшийся курантами Петропавловской крепости каждый час; до 30-х годов XIX в. был государственным гимном, музыка Д. С. Бортнянского (1751—1825), слова М. М. Хераскова (1733—1807).

ГОСПОДИН ПРОХАРЧИН

Впервые — *КО*, с. 39—57. Автограф: ЦГАЛИ (ф. 6, оп. 1, № 130). В автографе отсутствует последняя страница: обрывается словами: «... молодые, но уже...». Там же хранится список статьи с правкой автора (ф. 6, оп. 1, № 131).

Датировать настоящую статью можно по письмам Анненского. В письме к Е. М. Мухиной от 5.VI 1905 г. (см. с. 459) он цитирует «Господина Прохарчина» Достоевского, что, возможно, связано с работой над статьей об этом произведении, тем более что в письме к А. В. Бородиной от 2.VIII 1905 г. сообщается о том, что очерк о «Прохарчине» уже написан (см. с. 462). Таким образом, очевидно, что статья о «Господине Прохарчине» была написана между июнем и августом 1905 г.

В статье «Господин Прохарчин» Анненский решает проблему художественной идеологии раннего Достоевского. Критик считал, что через все творчество Достоевского «до катастрофы» проходит один сквозной образ — это образ канцелярии как универсальной системы, и соотнесенность человека с этим образом есть главная тема всех ранних его произведений. Этот конфликт в самом общем виде Анненский находит и во многих последующих произведениях Достоевского.

В эстетике Анненского одним из важнейших понятий является понятие *юмора*. Свое понимание *юмора* он разъясняет в неопубликованных заметках о Гоголе, Достоевском, Толстом: «При юмористическом изображении действительности мыслятся в контрасте не средние люди, а высокие идеи» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, № 206, л. 3); «Юмор связывает высокое с низменным, идеальное с реальным, заимствуя поочередно от обоих содержание и форму, но не вредя ни тому, ни дру-

гому. Он не только оставляет высокому его возвышенность, но усугубляет ее чрез сильнейшую противоположность, также и относительно низменного» (там же, л. 4).

Мысль о «юмористической» соотнесенности низкой действительности с ее «канцелярщиной» и высокими идеалами утопического социализма Анненский иллюстрирует своей статьей о «Господине Прохарчине».

От «Господина Прохарчина» здесь дана проекция на творчество раннего Достоевского вообще, и, кроме того, эта «нелюбимая и обделенная счастьем повесть» соотнесена Анненским и с современной критику литературой.

Рассказ Достоевского выступает как поэтический образец, произведение, пережитое критиком глубоко лично, — не случайно Анненский так часто вспоминает именно этот рассказ в других статьях, в письмах — это объяснимо прежде всего тем, что «Господин Прохарчин» оставался для Анненского поэтическим переживанием.

1 «...*целые часы проходили дремотные, ленивые, сонливые... с залавка в лохань».* — Эта фраза из «Господина Прохарчина» неоднократно цитируется Анненским — см. статью «Что такое поэзия?» (с. 204), письмо Е. М. Мухиной от 5.VI 1905 г.

2 *Нет-нет, да увидев компанию умерла бы, поди, золовка-то с голоду.* — Пересказ, близкий к тексту рассказа.

3 *Демид Васильевич* — В рассказе это неопределенный персонаж, персонифицирующий «начальство»: «сам Демид Васильевич».

4 ...*болел Прохарчиным...* — См. письмо Достоевского брату (М. М. Достоевскому) (янв.—февр.) 1847 г. О «Прохарчине» там сказано, что автор им «страдал все лето». — Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883, с. 63 (далее: *Биография*).

5 «*Хозяйка*» (1847) — повесть Достоевского.

6 ...*третья повесть о бедном чиновнике...* — Первыми были: «Бедные люди» и «Двойник».

7 *Мармеладов* — См. роман «Преступление и наказание».

Лебедев — См. роман Достоевского «Идиот».

8 «*Сбритые бакенбарды*» — повесть, над которой Достоевский работал осенью 1846 г. и которая не была им написана.

9 «*хвалят», писал автор брату...* — См. письмо от 17.X 1846 г. — *Биография*, с. 54.

10 *Биограф Достоевского, покойный Орест Миллер на искажение его детища в цензуре.* — См.: *Миллер О.* Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского. — *Биография*, с. 68. Миллер Орест Федорович (1833—1889) — фольклорист, историк литературы.

11 *Едва ли, однако, теперешний текст так искажен мы уже не находим.* — Восстановить цензурную историю «Прохарчина» не представляется возможным ввиду отсутствия автографа или корректуры. Анненский был первым, кто обратил внимание на то, что слово «чиновник», вопреки сетованиям Достоевского, встречается в печатном тексте рассказа.

12 ...*сон Раскольникова в его «каюте».* . — См. 3, VI.

13 ...*или еще то раннее утро, когда Свидригайлов ощупывал в кармане револьвер...* *Пн* 6, VI.

14 ...*возьмите бездну вечности, которую Достоевский сводит к бане с пауками по углам.* — *Пн* 4, I.

15 «*Скверный анекдот*» (1862) — рассказ Достоевского.

16 *Кок Поль Шарль де* (1793—1871) — французский писатель, имя которого стало нарицательным обозначением «фривольной» литературы.

17 *Генерал Пралинский.* — См. рассказ «Скверный анекдот».

18 ...*рядом. с этой бледной женщиной, которую мы, кажется, уже видели за стеклянной дверью закладчика...* — Речь идет о героине рассказа Достоевского «Кроткая».

19 ...*деревья шумят — и поэту слышится напоминание о смерти. сели в винт играть. так и не узнает, что в прикупке был туз червей.* — Имеется в виду рассказ Л. Андреева «Большой шлем».

20 ...*вот то же чувство поэтически передано Чеховым. Получился профессор жить всего какой-нибудь год!..* — Имеется в виду рассказ Чехова «Скучная история».
21 *Катерина Ивановна.* — См. *Пн.*
22 *Старец Зосима.* — См. роман «Братья Карамазовы».
23 *Кириллов* и *Ставрогин* — См. роман Достоевского «Бесы». *Свидригайлов* — См. *Пн. Смердяков* — См. «Братья Карамазовы».
24 *Иксион* — (греческая мифология) за свое коварство и нечестивые поступки был прикован в преисподней к вечно вертящемуся огненному колесу. Миф об Иксионе положен Анненским в основу его трагедии «Царь Иксион».
25 *Коршун Прометея* — коршун (по другим версиям, орел), который, по приказанию Зевса, прилетал к прикованному Прометею клевать его печень.
26 *Сперанский Михаил Михайлович* (1772—1839) — русский государственный деятель александровской эпохи, автор неосуществленного проекта государственных преобразований, в котором стремился построить систему управления государством на рациональных и логических началах.
27 ..*вкусил запретного плода социализма... утопии социализма.* — В середине 40-х годов у Достоевского возник обостренный интерес к идеям социализма и социального переустройства общества. В эти годы его мировоззрение формировалось под влиянием демократических и социалистических идей Белинского и взглядов французских социалистов-утопистов, особенно Ш. Фурье. С 1847 г. Достоевский посещал кружок М. В. Петрашевского (1821—1866), в который входили утопические социалисты и демократы, стремившиеся к социальному переустройству России.
28 *Девушкин* — герой романа Достоевского «Бедные люди» (1847).
29 .*а оно, брат, стоит, а потом и не стоит. А я, брат, и с сумочкой».* — Цитата из текста «Прохарчина» (герой тревожится о возможном закрытии канцелярии).
30 *Пришел старый лысенький человечек... кормить хотя бы кашей...* — Близкий к тексту пересказ.
31 *Переносила поэзия Прохарчина и на какой-то забор а только смотришь.* — Близкий к тексту сокращенный пересказ.
32 *Потом привиделась ему еще фигура того старика... в углу под периною.* — Почти точная цитата.
33 .*рассказы Ризенкампфа...* — См.: *О. Миллер.* Жизнеописание Ф. М. Достоевского. — *Биография*, с. 50—53. *Ризенкампф* Александр Егорович (1821—19?), врач, приятель Достоевского в юношеские годы.
34 ...*столкновение между Демидом Васильевичем и фаланстерой неизбежно над трупом Прохарчина.* — *Демид Васильевич* — см. прим. 3. *Фаланстера* (фр.) — коллективное поселение общины в утопических планах Фурье. В этой фразе — кульминация сближения двух «бунтов»: Достоевского и Прохарчина.
35 ..*целовать холодный крест на Семеновском плацу...* — 22.XI 1849 г. Достоевский, как и другие участники кружка Петрашевского, выслушал смертный приговор на Семеновском плацу в Петербурге и исполнил обряд приготовления к смертной казни, которая была заменена в последнюю минуту каторгой и солдатчиной.

УМИРАЮЩИЙ ТУРГЕНЕВ

КЛАРА МИЛИЧ

Впервые: *КО*, с. 61—73. Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 127; ф. 6, оп. 1, ед. хр. 128 (машинопись с правкой Анненского) — расхождений с опубликованным текстом нет. Печатается по тексту книги.

Статья написана, очевидно, в 1905 г., на что указывает следующая фраза из нее: «22 года тому назад все это было для меня чем-то вроде сна или декорации» (речь идет о похоронах Тургенева в 1883 г.).

Цитаты проверены по изд.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: В 9-ти т. СПб., т. 8, 1884.

[1] *...это бойня.* — Бойня в Петербурге была на углу Обводного канала.

[2] *22 года тому назад...* — Тургенев умер в Буживале 22.VIII 1883 г. Похоронен на Волковом кладбище в Петербурге 27.IX. Похоронная процессия проходила по Обводному каналу, упоминаемому Анненским.

[3] *...в октябре 1882 г. ...* — Тургенев закончил повесть в начале сентября 1882 г. В «Вестнике Европы» (1883, № 1) повесть напечатана с пометкой: «Буживаль, Октябрь. 1882».

[4] *...ученый ботаник...* — Одну из речей над могилой Тургенева на литераторских мостках Волкова кладбища произнес А. Н. Бекетов (1825—1902) — ректор Петербургского университета, ботаник.

[5] *Нет, это трагедия, трагедия!* — Не совсем точная цитата (8, с. 343).

[6] *...угодно прокатиться?* — Контаминированная цитата из повести «Клара Милич» (8, с. 343).

[7] *А эти маленькие красные розы?* — У Тургенева: «Аратов всматривается... Клара! ... На голове у ней венок из красных роз... Он весь всколыхнулся, приподнялся... Перед ним стоит его тетка, в ночном чепце с большим красным бантом и в белой кофте» (8, с. 337—338).

[8] *героиня «Живых мощей»...* — Лукерья из рассказа Тургенева в «Записках охотника» (1847—1874).

[9] *Еще немного...* — Цитата из письма Тургенева к Л. Б. Бертенсону 27.X (7.XI) 1882 г. (Первое собр. писем И. С. Тургенева 1840—1883 гг. СПб., 1884, с. 506). Бертенсон Лев Бернардович (1850—1929) — лейб-медик, общественный деятель. Был домашним врачом семьи Я. П. Полонского; его советами пользовался и Тургенев.

[10] *Но, повторяю...* — Цитата из письма Тургенева к Л. Б. Бертенсону 22.XII 1882 г. (3.I 1883 г.).

[11] *кипсек* (англ.) — печатное издание рисунков с текстом.

[12] *«Новь»* (1877) — роман Тургенева.

[13] *Виардо*-Гарсиа Полина (1821—1910) — певица, педагог и композитор. Близкий друг Тургенева. *Рашель* Элиза (1821—1858) — знаменитая французская трагическая актриса. Наибольшей известностью пользовались в 40-е годы.

[14] *Драгоманов* Михаил Петрович (1841—1895) — украинский историк, фольклорист, критик, публицист, общественный деятель. Анненский, вероятно, имеет в виду не какую-то конкретную брошюру Драгоманова, а его брошюры как характерное чтение студента конца 70-х годов XIX в.

[15] *..«Четыре дня» Гаршина* — рассказ В. М. Гаршина «Четыре дня» (1877).

[16] *«Сен-Ронанские тайны» Вальтер Скотта...* — роман Вальтер Скотта «Сент-Ронанские воды» (1824).

Красов Василий Иванович (1810—1854) — поэт-лирик.

[18] *Бредит Гюльнарами и Медорами... Эдгар По и его французский переводчик.* — Анненский, очевидно, имеет в виду фотографии балерин, исполнявших роли Гюльнары и Медоры в балете «Корсар». Этими фотографиями были заполнены страницы кипсеков. *По Эдгар* Аллан (1809—1849) — американский писатель. Некоторые черты творчества По предвосхитили декадентскую литературу. *Французский переводчик По* — Шарль Бодлер (1821—1867).

[19] *Парацельс* (Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм; 1493—1541) — врач эпохи Возрождения, «первый профессор химии от сотворения мира» (А. И. Герцен). Парацельс ввел в медицинский обиход окислы металлов как медицинские средства.

[20] *ирония Мефистофеля придала старой душе Аратова-Фауста невинность швабского поэта...* — Возможно, имеется в виду Уланд Людвиг (1787—1862) — немецкий поэт-романтик. *«Швабским поэтом»* называл Уланда Гейне. Не исключено, что именно к высказываниям Гейне об Уланде восходит аллюзия Анненского. Так, Гейне пишет: «Эти люди уверяют, будто бы они открыли, что Уланд никогда не мог вполне слиться со своей темой, что наивные, ужасающе энергические звуки средних веков он не передает с идеализирующей правдой <...>, что он, так сказать, варит всмятку в своей душе мощные звуки героического предания и народной песни..

И действительно, если взглянуть поближе на женщин Уланда, то это не больше как прекрасные тени, как облеченный в плоть свет луны, с молоком в жилах, а в глазах с сладкими слезами, т. е. слезами без соли. Если сравнить рыцарей Уланда с рыцарями старинных песен, то кажется, что они все состоят из одних только жестяных лат, наполненных цветами вместо костей и мяса» (*Гейне Генрих.* Полн. собр. соч.: В 6-ти т. СПб., 1904, т. 3, с. 379).

. Платон заставлял струиться. из его глаз в раненное ими сердце. — Анненский, по-видимому, имеет в виду следующее место из диалога Платона «Федр»: «Как дуновение или звук, отраженные гладкой поверхностью, снова несутся туда, откуда исходят, так и поток красоты снова возвращается в красавца через глаза, то есть тем путем, которым ему свойственно проникать в душу, теперь уже окрыленную, ибо он орошает проходы перьев, питает рост крыльев и наполняет любовью душу любимого» (*Платон.* Избранные диалоги. М., 1965, с. 221. «Федр» — перевод А. Егунова).

22 *Смерть, где жало твое?* — У Тургенева: «Тетя, что ты плачешь? — тому, что я умереть должен? Да разве ты не знаешь, что любовь сильнее смерти?.. Смерть! Смерть! Где жало твое?» (8, с. 350). Это изречение содержится в «Слове Иоанна Златоуста», читаемом во время пасхальной заутрени; взято из Библии (Книга пророка Осии, 13, 14).

23 *И мертвые будут жить.* — У Тургенева: «Разве не сказано в Библии: «Смерть, где жало твое?» А у Шиллера: «И мертвые будут жить!» (8, с. 334).

24 *Любовь сильнее смерти.* — У Тургенева: «А один английский писатель сказал: «Любовь сильнее смерти!» (8, с. 334). Изречение содержится в Библии: «Крепка как смерть любовь» (Книга Песни Песней Соломона, 8, 6). Анненский приводит все это как мертвые, утратившие свой первоначальный смысл формулы.

Евтушевский Василий Андрианович (1836—1888) — русский методист-математик, автор сбориков арифметических задач и методических работ.

26 *Евлалия.* — Речь идет о Евлалии Павловне Кадминой (1853—1881), талантливой провинциальной актрисе, послужившей прототипом героини Тургенева.

«Василиса Мелентьева» (1867) — историческая пьеса А. Н. Островского (совместно с С. А. Гедеоновым).

28 *Он так и вздрогнул... и вся фигура принимала вид какой-то куклы.* — Не совсем точная цитата (8, с. 333—334).

29 *Катя Миловидова* — таково в повести настоящее имя Клары Милич.

30 *Брюс Яков* (1670—1735) — русский государственный деятель, один из сподвижников Петра I. Занимался математикой, астрономией и естественными науками; прослыл чернокнижником.

Тургенев Яков Гаврилович (родился до 1658) — предок И. С. Тургенева; стряпчий (1682), стольник (1688—1692), шут Петра I. В письме к П. Н. Полевому 17 (29) октября 1873 г. Тургенев писал, что из исторических лиц, принадлежащих к его фамилии, он дорожит «особенно двумя: тем Петром Т‹ургеневым›, который обличил Лжедмитрия и за это обличение был в тот же день казнен на лобном месте в Москве — и тем шутом Петра Великого, Яковом Т‹ургеневым›, которому пришлось в новый 1700-й год обрезывать ножницами бороды бояр: он по-своему тоже служил делу просвещения» (*Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми т. М.—Л.: «Наука», 1965, т. 10, с. 161).

ТРИ СОЦИАЛЬНЫХ ДРАМЫ

ГОРЬКАЯ СУДЬБИНА

Впервые: *КО*, с. 77—111. Автограф неизвестен. Список статьи с правкой Анненского: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 184. Значительных разночтений с опубликованным текстом статьи нет. Печатается по тексту книги. Статья завершена до августа 1905 г. См. письмо к А. В. Бородиной от 2.VIII 1905 г.

В статье есть свидетельства того, что критик был хорошо знаком с литературой, посвященной творчеству Писемского (см. ссылки Анненского на В. П. Боткина, П. В. Анненкова, Д. И. Писарева). В связи с этим можно предположить, что Анненский ведет здесь скрытую полемику с М. Е. Салтыковым-Щедриным, рецензия которого на «Горькую судьбину» была опубликована (без подписи) в «Современнике» (1863, кн. 11). В своей оценке драмы Писемского Анненский близок к взглядам на нее Д. И. Писарева, который возражал Щедрину в статье «Цветы невинного юмора» («Русское слово», 1864, кн. 2): «Критик „Современника" (М. Е. Салтыков-Щедрин. — *И. П.*) в ноябрьской книжке 1863 года, разбирая «Горькую судьбину» Писемского, жалуется на то, что произведения этого писателя производят невыносимо тяжелое впечатление и заставляют читателя испытывать чувство нестерпимой духоты; причину этого обстоятельства критик ищет в том, что у Писемского нет идеала. <...> Проще было бы сообразить, что роман или драма дают читателю те же впечатления, какие дала автору сама жизнь».

Цитаты проверены по изданию: *Писемский А. Ф.* Полн. собр. соч.: В 24-х СПб. — М., т. 23, 1896.

[1] *История новой русской драмы ... открывается произведением...* — «Горькая судьбина» опубликована в 1859 г. в «Библиотеке для чтения» (№ 11).

[2] *материалом для его драмы.* — В журнале «Русская старина» (1889, № 11) была напечатана статья И. Миловидова «Две чухломских драмы, основа „Горькой судьбины"». Как утверждает И. Миловидов, Писемский, будучи чиновником особых поручений при костромском губернаторе, познакомился с материалами дела, подобного тому, которое изобразил он в своей драме.

[3] *Каломейцев* — персонаж из романа Тургенева «Новь» (опубликован в 1877 г.).

[4] *«Риваль»* (*фр.*). — соперник.

[5] ...*современной драмы настроений с ее мелькающими в окнах свечами, завываниями ветра в трубе, кашляющими и умирающими на сцене.* — Речь, по-видимому, идет о драматургии Чехова (ср.: «Драма настроения», с. 83).

[6] *Один из критиков «Горькой судьбины»...* — Анненский, возможно, имеет в виду слова М. Михайлова: «Под грубой внешностью Анания Яковлева и под изнеженной оболочкой Чеглова бьются человечные сердца...» («Русское слово», 1860, № 2, с. 6.).

[7] *Опискин* — персонаж из повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» (1859); *Млекопитаев.* — В фельетоне Достоевского «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1861) изображена семья неких Млекопитаевых. Млекопитаевы есть также и в «Скверном анекдоте» (1862).

[8] *Гауптман* Герхарт (1862—1946) — немецкий драматург; *Метерлинк* Морис (1862—1949) — бельгийский драматург и поэт.

[9] *Василий Шибанов* — персонаж из одноименной баллады А. К. Толстого; *«Яков верный, холоп примерный»* — персонаж из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Анненский имеет в виду холопскую преданность — черту, объединяющую этих персонажей.

[10] *Экая честь выпала ... Ходи по миру на людском поруганье и посмеянье!* — У Писемского: «...а, может, не менее ее имели в голове своей фанаберию, что вот-де экая честь выпала — барин дочку к себе приблизил, — то забываючи, что, коли на экой пакости и мерзости идет, так барин ли, холоп ли, все один и тот же черт — срам выходит! ..» (III, 4, с. 81).

[11] *Так в древности Софокл которой она себя подвергла.* — Иокаста повесилась. См. трагедию Софокла «Эдип-царь».

[12] *Боткин упрекнул автора «Горькой судьбины»...* — *Боткин* Василий Петрович (1811—1869) — русский писатель, критик, переводчик. Высказывание Боткина о Писемском не обнаружено.

[13] ...*в шестой сцене 3-го действия...* — Анненский ошибся, цитируемые им слова Федор Петров произносит в 7-й сцене (с. 89).

[14] *Анненков* Павел Васильевич (1813—1887) — русский литературный критик и мемуарист. Анненский цитирует его очерк «А. Ф. Писемский как художник и простой

человек», помещенный в 1-м т. полн. собр. соч. Писемского (СПб.—М., 1895, с. CXCI).

15 *«Положение».* — 19 февраля 1861 г. был подписан манифест об отмене крепостного права и утверждено «Положение о крестьянах, вышедших из крепостной зависимости».

..«отойди от зла и сотвори благо»... — Выражение взято из Библии: «Уклонися от зла и сотвори благо, взыщи мира и следуй за ним» (Псалом 33, 15).

17 *Милютины:* Владимир Алексеевич (1826—1855) — публицист, экономист, представитель социалистической мысли России 40-х годов XIX в. Участник кружка петрашевцев. Дмитрий Алексеевич (1816—1912) — государственный и военный деятель. Николай Алексеевич (1818—1872) — государственный деятель; с 1859 г. — товарищ министра внутренних дел, фактический руководитель работ по подготовке крестьянской реформы 1861 г. По политическим взглядам — умеренный либерал, близкий к славянофилам. *Аксаковы:* Сергей Тимофеевич (1791—1859) — русский писатель; его сыновья: Константин Сергеевич (1817—1860) и Иван Сергеевич (1823—1886) — публицисты, поэты; идеологи славянофильства.

18 *...права человека...* — Декларация прав человека и гражданина — политический манифест революционной французской буржуазии, выработанный Учредительным собранием и принятый 26 августа 1789 г.

19 *«Старым господам... башка твоя глупая».* — Не совсем точная цитата (II, 5, с. 71—72).

20 *Разуваевы и Колупаевы* — символ богатого мужика, разбогатевшего после крестьянской реформы и нещадно эксплуатирующего деревенскую бедноту («Благонамеренные речи», «Убежище Монрепо» Салтыкова-Щедрина и др.).

охарактеризован Писаревым. — Возможно, Анненский имеет в виду слова Писарева из его статьи «Стоячая вода» (1861): «...его [Писемского. — *И. П.*] воззрений и отношений к идеалу вы нигде не встретите, они даже и не просвечивают нигде. Он никому не сочувствует, никем и ничем не увлекается, ни от чего не приходит в негодование, никого не осуждает и не оправдывает. Грязь жизни остается грязью; сырой факт так и бьет в глаза; берите его как он есть, осмысливайте, осуждайте, оправдывайте — это ваше дело; голос автора не поддержит вас в вашем критическом процессе и не заспорит с вами» («Русское слово», 1861, кн. 10, с. 12).

21 *...был внуком захудалого дворянина...* — В. Зелинский в своем критико-биографическом очерке пишет: «...дед нашего писателя был безграмотен, ходил в лаптях и сам пахал землю» (В кн.: *Писемский А. Ф.* Полн. собр. соч. СПб.—М., 1895, т. 1, с. XXIX).

22 *Ужас и сострадание, которое еще Аристотель определил как два главных трагических элемента...* — См.: «Именно: надо и вне представления на сцене слагать фабулу так, чтобы всякий, слушающий о происходящих событиях, содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как развертываются события...» (*Аристотель.* Поэтика. М., 1957, с. 82. Перевод В. Г. Аппельрота).

..между грозовым, вспыхивающим молниями ветхозаветным небом Синая и голубым эфиром, который смотрится в Генисаретские волны. — Гора *Синай* — священная гора древних иудеев, где, согласно Библии, пророком был грозный бог Ягве. По берегам *Генисаретского* озера, согласно Евангелию, странствовал Иисус Христос со своими учениками, проповедуя милосердие и сострадание.

Расин Жан (1639—1699) — французский драматург. *Киферон* — гора между Аттикой и Беотией, где, по преданию, был оставлен младенец Эдип. Это послужило основой для трагедии Софокла «Эдип-царь».

...на «Горькой судьбине» не надо писать «для взрослых»... — В отдельном издании драмы «Власть тьмы» (М., «Посредник», 1887) было указано: «Для взрослых».

...синтаксис паратактических предложений... — т. е. сложносочиненных предложений.

29 *Райский* — персонаж из романа Гончарова «Обрыв».

30 *«Фрегат Паллада»* (1855—1857) — книга путевых очерков Гончарова.

ВЛАСТЬ ТЬМЫ

Впервые: *КО*, с. 112—126. В ЦГАЛИ сохранились автографы двух неполных и не вполне идентичных вариантов статьи. Один из этих автографов (ф. 6, оп. 1, ед. хр. 124), очевидно более поздний, ближе к окончательному тексту. Другой автограф (ф. 6, оп. 1, ед. хр. 125) отличается от окончательного текста статьи по композиции и форме изложения. Печатается по тексту книги. Статья завершена до августа 1905 г. См. письмо к А. В. Бородиной от 2.VIII 1905 г.

Цитаты проверены по изданию: *Толстой Л. Н.* Власть тьмы, или Коготок увяз, всей птичке пропасть. СПб., 1887.

1 *...вышло в свет две замечательных книги...* — Книга Ф. Ницше (1844—1900) «Рождение трагедии из духа музыки» (1872; изд. 2-е, 1886); драма Л. Н. Толстого «Власть тьмы» (1886).

В «Заметках о Ницше» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 181) Анненский пишет: «Ницше глубоко ошибался в природе своей радости. Она не была дионисовской, а ближе подходила к типу аполлоновск‹ой›. Это была радость мысли. Единств‹енная›, которая дает людям идею человечества. ‹...› Ницше создал ту *атмосферу*, в которой живет современная литературная мысль. Его нельзя назвать властителем дум, как Байрона. Это скорей укладчик, объединитель дум своего века — дум страстно, ‹1 нрзб.› цинически антиномичного кануна, тщетно маскируемых иронией Дионисовой мечты».

2 *...отзвук войны семидесятого года...* — франко-германской войны 1870—1871 гг.

3 *...ухитрился же Мусоргский поместить в романс латинские исключения...* — Имеется в виду романс М. П. Мусоргского «Семинарист».

4 *Сократ* (род. ок. 469—ум. ок. 399 г. до н. э.) — древнегреческий философ. Умер в тюрьме, приняв яд. В основе философских положений Сократа — вопросы нравственности. Басни *Эзопа*, полулегендарного древнегреческого баснописца (VI—V вв. до н. э.), в обработке Сократа не сохранились. Платон упоминает о них в диалоге «Федон».

5 *Агафон* (ок. 448—397 гг. до н. э.) — древнегреческий поэт. Устроитель пира, изображенного Платоном в диалоге «Пир».

6 *Дюреровский рыцарь обрел слово: он сошел с коня и стал рассказывать ребятишкам сказки.* — *«Дюреровским рыцарем»* Ницше называл Шопенгауэра, соотнося его с рыцарем, изображенным на гравюре Альбрехта Дюрера «Рыцарь, смерть и дьявол» (1518).

...один маститый ученый ‹...› небрежно заметил где-то... — Буслаев Ф. И. (1818—1897) — филолог и искусствовед. Высказывание Ф. И. Буслаева по поводу «Власти тьмы» обнаружить не удалось.

8 *Тьма — это все, в ком нет бога... в силу живого, действующего в нем нравственного закона.* — Здесь Анненский иронически излагает основные постулаты учения позднего Толстого.

9 *Позднышев* — герой повести Толстого «Крейцерова соната».

10 *«Много ли человеку земли надо?»* — притча Л. Толстого.

11 *«четыре евангелиста»* — Матвей, Марк, Лука и Иоанн.

12 *Тишендорф* Константин фон (1815—1874) — протестантский богослов. *Штраус* Давид Фридрих (1808—1874) — немецкий философ, историк, теолог и публицист, один из лидеров младогегельянства. Основная книга Штрауса — «Жизнь Иисуса» (1835—1836) посвящена критике христианских догматов.

13 *Волапюк* (англ.). — искусственный международный язык, изобретенный в 1880 г. И. Шлейером. Распространения не получил.

14 *Совесть — бог Акима... напоминает сократовского демона... соединено имя Сократа... с новым принципом нравственности...* — Сократ был одним из родоначальников философской диалектики, понимаемой как нахождение истины при помощи бесед, т. е. постановки определенных вопросов и методических поисков ответов на них. В этике основной тезис Сократа гласил, что не может быть противоречия между разумом

(различение добра и зла) и поведением. Своим демоном Сократ называл «внутренний голос», который, как он утверждал, всегда удерживал его от неправильных поступков.

15 *«Сказал, не дам... ситного пирога с горохом!»* — Цитата приведена не точно (V, 10, с. 167—168).

ДРАМА НА ДНЕ

Впервые: *КО*, с. 127—146. Автограф неизвестен. Печатается по тексту книги. Статья завершена до августа 1905 г. См. письмо к А. В. Бородиной от 2.VIII 1905 г.

Цитаты проверены по изданию: *Горький М.* На дне. СПб., 1903.

...вспоминаешь слова автора «Подростка», который говорил когда-то, что ... самая будничная обстановка кажется ему сном или иллюзией. — См.: «Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?»» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1975, т. 13, с. 113). Ср. также со стихотворением Анненского «Петербург».

2 *Один театральный критик сказал о персонажах Горького, что они похожи на чертей.* — Источник ссылки установлен предположительно на основании аналогичной ссылки А. В. Амфитеатрова, который пишет: «А. С. Суворин открыл, что герои Горького — не люди, но черти» (*Амфитеатров А. В.* Собр. соч. СПб., т. 22, 1896, с. 147).

3 *Пекюше* — герой неоконченного романа Гюстава Флобера (1821—1880) «Бювар и Пекюше» (опубл. в 1881 г.).

4 *Ребекка Шарп* — персонаж из романа Уильяма Теккерея (1811—1863) «Ярмарка тщеславия» (1847—1848).

5 *Калинович* — герой романа А. Ф. Писемского «Тысяча душ» (1858).

6 *Позднышев* — см. прим. 9, с. 589.

7 *...убийство Шатова.* — Эпизод из романа Достоевского «Бесы» (1871—1872).

8 *«Роковая любовь»* — роман немецкого писателя Эрнста фон Вильденбруха (1845—1900); в переводе на русский язык был издан «Новым журналом иностранной литературы» (СПб., 1901).

9 *Марлинский* — псевдоним Бестужева Александра Александровича (1797—1837) — декабриста, писателя. Анненский имеет в виду героев Марлинского, окруженных ореолом тайны и наделенных большими страстями.

10 *...«Не страшное» В. Г. Короленко...* — Рассказ «Не страшное» опубликован в «Русском богатстве» (1903, № 2).

...история жестокого лакея из дома терпимости... «Варенька Олесова». — Анненский имеет в виду рассказ Горького «Ванька Красный». Впервые: *Горький М.* Рассказы. СПб., 1900, т. 3, с датой «1899». *«Варенька Олесова»* (1898) — повесть М. Горького.

2 *...среди «пророков во Израиле»* — т. е. среди выдающихся людей.

3 *Бутарь* (диал.) — будочник.

4 *Я читал как-то в книге одного немецкого филолога где не знали благословенного труда.* — Источник ссылки не обнаружен.

5 *Воскрешение Лазаря.* — Глава из Евангелия, которую Соня Мармеладова читает Раскольникову (*Пн* 4, IV).

6 *Ты рассуждаешь... что же дальше?* — Цитата приведена не совсем точно (IV, с. 155—156).

...толстовский работник... — См. рассказ Л. Толстого «Хозяин и работник» (опубликован в 1895 г.).

8 *Когда я пьян ... уважать надо!..* — Цитата приведена не точно (IV, с. 155).

ДРАМА НАСТРОЕНИЯ

ТРИ СЕСТРЫ

Впервые: *КО*, 149—167. Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 129. Печатается по тексту книги.

Статья написана в 1905 г. К июню она была уже закончена (см. письмо от 5.VI 1905 г. к Е. М. Мухиной).

Цитаты проверены по изданию: *Чехов А. П.* Три сестры. — Русская мысль, 1901, № 2.

1 *«Новое время»* — политическая газета, издававшаяся в Петербурге с 1868 по 1917 г.

2 *«Я не слышу тебя, Маша...»* — У Чехова: «Я не слышу все равно. Какие бы ты глупости ни говорила, я все равно не слышу» (III, с. 163).

3 *Ну, да что уж там с вами делать?* — У Чехова: *Вершинин:* Я пришел проститься... (*Ольга отходит немного в сторону, чтобы не помешать прощанию*) (IV, с. 175).

4 *Юлиан* (331—363) — римский император, деятельность которого была посвящена возрождению язычества; за это был прозван *«отступником»*.

5 *Бисмарк* фон Шенгаузен Отто (1815—1898) — государственный деятель и дипломат Пруссии и Германии.

6 *Гладстон* Уильям (1809—1898) — английский государственный и политический деятель.

7 *О, только бы Иерусалим не изменил. Горит ли еще на западе его тень?..* — Намек на стихотворения А. С. Хомякова «Широка, необозрима...» (1858) и «Мечта» (1835). Указано Б. Ф. Егоровым.

8 *...егеровская фуфайка...* — тонкое шерстяное нижнее мужское белье, названное по имени Отто Егера, немецкого теоретика гимнастики.

9 *Сердечкин* — вероятно, герой какого-нибудь популярного водевиля; устаревшее — влюбчивый человек («Словарь современного русского литературного языка», т. 13).

10 *«Мир божий»* — ежемесячный литературный, политический и научно-популярный журнал; издавался в Петербурге в 1892—1906 гг.

11 *...Вольтера называли фернейским отшельником... La pucelle...* — В 1758 г. Вольтер, удалившись от политической и светской жизни, поселился в своем имении Ферне, на границе Франции и Швейцарии. Отсюда — *«фернейский отшельник»*. *«La pucelle* d'Orléans» («Орлеанская девственница», 1735) — поэма Вольтера.

БАЛЬМОНТ-ЛИРИК

Впервые: *КО*, с. 171—213. Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 126. Печатается по тексту книги с исправлением опечаток.

В автографе подзаголовок к статье, впоследствии зачеркнутый: «Эстетический момент новой русской поэзии». Это дает основание предположить, что статья аутентична докладу, который Анненский читал в «Неофилологическом обществе» 15 ноября 1904 г. В пользу этого предположения говорит также конец статьи, в рукописи зачеркнутый (см. с. 442). Как и во многих других случаях, лирика Бальмонта здесь не столько предмет для анализа, сколько материал, подкрепляющий общие рассуждения Анненского о современной ему поэзии.

Публикуемое ниже письмо Анненского к А. Н. Веселовскому раскрывает отдельные положения статьи. Автограф: ИРЛИ, ф. 45, оп. 3, ед. хр. 89. Опубликовано А. В. Лавровым в журнале «Русская литература», 1978, № 1, с. 177—179.

17.XI 1904
Ц‹арское› С‹ело›

Многоуважаемый Александр Николаевич,

Я не сумею выразить Вам, насколько я сожалею, что должен был читать свой реферат в «Неофилологическом обществе» в Ваше отсутствие. Если бы я знал об этом отсутствии ранее, я бы взял свое сообщение обратно или попросил бы отложить его. — Дело в том, что, если Вы припомните, Вы сами выразили желание (после заседания Пушкинской комиссии), чтобы я развил и обосновал высказанное мною, как Вам казалось, парадоксальное мнение о нашей литературной бесстильности. Болезнь помешала мне исполнить желание Ваше в прошлом году; но как только я получил возможность заняться чем-либо, кроме текущих дел, я занялся рефератом об эстетическом моменте новой русской поэзии. (Целью моей было обратить внимание на интересность новых попыток *повысить наше чувство речи*, т. е. попыток внести в русское сознание более широкий взгляд на слово как на *возбудителя*, а не только *выразителя* мысли.) С этой целью я собрал ряд данных, по которым слушатели могли бы выяснить себе некоторую часть этого вопроса, помимо моих утверждений. Я имел в виду осветить и то положение, что (наше *я*, удачно или неудачно, поэтично или задорно, но, во всяком случае, полнее, чем прежде, отображается в новой поэзии и при этом не только в его логически оправданном, или хотя бы формулированном, моменте, но и в стихийно-бессознательном.) Наконец, в сообщении моем развивались (основные положения эстетической критики. Примеры я брал из поэзии Бальмонта, как наиболее яркой и характерной, по-моему, для нового русского направления, а притом и более уже определившейся: самый полемизм и парадоксальность некоторых из стихотворений этого поэта дают право почувствовать, каким трудным путем должна идти прививка к нашему слову эстетических критериев.) Наконец, я обратил внимание и на то, что (стихотворное слово эмансипировалось в нашем сознании гораздо менее, чем прозаически-художественное.) В последних словах моих заключалась нарочитая просьба не считать моего совершенно теоретического доклада панегириком какому бы то ни было направлению. Я имел в виду только содействовать обмену мыслей, тем более, что и Вы, дорогой учитель, вызвали меня на *диспут*. Чтение мое не достигло этой последней цели и закончилось довольно печально. Председательствовавший у нас П. И. Вейнберг в заключительном слове после ритуального комплимента высказал о докладе моем мнение, для меня совершенно неожиданное. Г‹осподин› Вейнберг нашел возможным одобрить меня за то, что я *серьезно* отнесся к поэту, к которому «мы» относимся лишь *иронически*. — Я до сих пор думал, что в научном обществе можно говорить только о том, к чему относишься *серьезно*, и что такого отношения референту в заслугу не поставляют. Г‹осподин› Вейнберг высказал далее свой взгляд на Бальмонта с аллюзией на то, что я ставлю его выше Пушкина, и позволил себе назвать меня «адвокатом» Бальмонта.

Я имел в виду (не знаю, насколько мне это удалось) написать доклад *научного* характера и, во всяком случае, могу быть спокоен за то, что он был вполне *серьезен*, потому что ни с каким другим я в свою alma mater * и по приглашению Александра Николаевича Веселовского и не позволил бы себе явиться. Но г‹осподин› Председательствовавший изобразил мой доклад в заключительном слове своем в виде несколько странном и *тотчас после этого объявил заседание закрытым*. Тогда я увидел себя вынужденным попросить его возобновить заседание и, поблагодарив председателя за комплимент, как любезность, разъяснил слушателям, разумеется в нескольких словах, что, к сожалению, не был понят даже председателем собрания.

Я счел своим долгом написать Вам об этом не потому, чтобы просил о каком-либо разбирательстве. Никакого инцидента не было, так как я его прервал в корне и спас все видимости. Но кому же, как не Вам, выразить мне, насколько меня огорчило обвинение меня в *адвокатстве*. Мне до последней степени неприятна мысль о каком бы то ни было искании популярности, тем более в священных для меня вопросах эстетики, — и я считал себя вполне обеспеченным от подозрений, а тем паче от обвинения в *ненаучном* трактовании предмета сообщения теми двумя обстоятельствами, что я читаю в ученом Обществе и под Вашим председательством.

* Т. е. в университет (*лат.*).

Целью настоящего письма моего было также поставить Вас в ближайшую известность о том, что, отзываясь на Ваше приглашение говорить о поэтическом стиле, я вовсе не говорил того, что было приписано мне лицом, сидевшим на Вашем месте, и что вслед за ним могут приписать мне газетные писатели.

Искренне преданный Вам
И. Анненский.

Цитаты проверены по изд.: *Бальмонт К. Д.* Собр. стихотворений. Т. 1, 2. М., «Скорпион», 1904; *Бальмонт К. Д.* Только любовь. М., 1904.

...и их погладила даже львиная лапа Петра. — Анненский, по-видимому, имеет в виду частое употребление церковнославянизмов в указах и других документах, написанных Петром I.

2 *Еще Белинскому ничего не говорила народная поэзия...* — Анненский не учитывает эволюции Белинского в его отношении к фольклору и всей сложности его оценок в общей системе взглядов критика. В XIX—начале XX в. подобное отношение к Белинскому как к отрицателю народного творчества было широко распространено. На самом деле Белинский допускал иногда в полемическом задоре резкие выпады против превознесения народного творчества в ущерб индивидуальной литературе нового времени и против современных подражаний фольклору — на эти высказывания и ссылались чаще всего истолкователи Белинского как отрицателя фольклора. Однако следует учитывать и его историчные, серьезные очерки устного народного творчества, например, в большом цикле статей о сборнике Кирши Данилова (1841). Указано Б. Ф. Егоровым.

3 *Катков* Михаил Никифорович (1818—1887) — реакционный публицист, издатель «Русского вестника». С Катковым Достоевского связывали деловые и денежные обязательства.

4 *Лабуле* де Лефевр Эдуард Рене (1811—1883) — французский публицист, ученый, общественный деятель.

5 *Баррес* Морис (1862—1923) — французский писатель. Произведения Барреса отмечены индивидуализмом, мистическим самоанализом, антидемократизмом. Баррес импонировал современникам публицистической страстностью, остротой демагогической критики буржуазно-республиканской Франции.

6 *Крешев* Иван Петрович (1824—1859) — поэт и переводчик.

7 *Греков* Николай Порфирьевич (1810—1866) — поэт и переводчик.

8 *Случевский* Константин Константинович (1837—1904) — поэт и прозаик.

9 *Кусков* Платон Александрович (1834—1909) — поэт.

10 *Шеллер* (псевд. Михайлов) Александр Константинович (1838—1900) — поэт и прозаик.

11 *Омулевский* (Федоров) Иван Васильевич (1836—1883) — поэт и прозаик.

12 *Петефи* Шандор (1823—1849) — венгерский поэт.

13 *Ларра* — Ларра-и-Санчес де Кастро Марьяно Хосе де (1809—1837) — испанский писатель, критик, публицист.

14 *Вы помните, конечно, что Писарев одобрил поэзию Майкова.* — Анненский, очевидно, имеет в виду слова из статьи Писарева «Писемский, Тургенев и Гончаров»: «У наших лириков, за исключением гг. Майкова и Некрасова, нет никакого внутреннего содержания... («Русское слово», 1861, кн. 11, с. 5).

15 *Галахов* Алексей Дмитриевич (1807—1892) — историк литературы. Составитель пособий по истории русской литературы, в том числе книги «Русская хрестоматия» (1842).

16 *...что покойный поэт сделал для Бенедиктова.* — Я. П. Полонский подготовил к изданию сочинения Бенедиктова. См.: *Бенедиктов В. Г* Сочинения. Т. 1, 2. СПб.—М., 1902. / Под ред. Я. П. Полонского. 2-е, посмертное изд.

17 *Корш* Федор Евгеньевич (1843—1915) — академик, профессор классической филологии, переводчик. Историко-литературные работы Корша посвящены критическому анализу текстов классических авторов, восточной, славянским и русской литературам.

..исследование столетнего Пушкина... известно в литературе... благодаря своему анекдотическому поводу. — Анненский имеет в виду книгу Корша «Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» А. С. Пушкина по записи Д. П. Зуева» (СПб., 1898). *Анекдотический повод* — публикация в «Русском архиве» окончания «Русалки», якобы записанного Д. П. Зуевым. Впоследствии подлинность записи Зуева была опровергнута.

Jéhan Rictus — Жеан Риктю (1867—1933); настоящее имя: Габриэль Рандон де Сент-Аман — французский поэт.

20 *Гурмон Реми де* (1858—1915) — французский писатель и критик символистского направления. Критический метод Гурмона оказал некоторое влияние на творчество Анненского.

Альбала Антуан (1856—1935) — французский писатель, литературовед.

Виктор Гюго... провозгласил равенство всех слов французского языка... — В трактате «Вильям Шекспир» Гюго писал: «До настоящего времени существовала литература для образованных. Во Франции литература особенно стремилась стать замкнутой кастой... Не все слова имели право на существование в языке. Словарь соглашался или не соглашался включить какое-либо слово в свой состав... Пора оставить такой образ мыслей. Этого требует демократия» (*Гюго В.* Собр. соч. М., 1956, т. 14, с. 320—321).

...алиенировать... — т. е. отчуждать, отъединять.

...«Exegi monument'» — начало первой строфы стихотворения Горация. В русском переводе: «Создан памятник мной...». Стихотворение входило в гимназические программы.

25 *...в прозе предисловия к «Горящим зданиям»?* — Книга Бальмонта «Горящие здания» вышла в 1900 г. Начиная со 2-го издания в качестве предисловий помещены: 1) «Из записной книжки» (3.IX 1899); 2) Стихотворение «Мои враги» (датировано 14.VIII 1903); 3) «Из записной книжки» (3.I 1904). Анненский имеет в виду декларативную субъективность Бальмонта, отразившуюся в этих предисловиях.

26 *..как Пифагора, с его коллегием.* — Пифагор (род. ок. 580—ум. 500 г. до н. э.) — древнегреческий математик и философ. Основал так называемый пифагорейский союз, который был одновременно философской школой, политической партией и религиозным братством.

27 *...квинтилиановское украшение...* — Анненский имеет в виду специфические особенности ораторского стиля Марка Фабия *Квинтилиана* (род. ок. 35—ум. 95) — древнеримского теоретика ораторского искусства.

28 *Прекрасное должно быть величаво...* — строка из стихотворения Пушкина «19 октября» (1825).

29 *...лермонтовском фонтане и его медленных шагах по... кремнистому пути?* — Имеются в виду стихотворения Лермонтова «Желанье» («Отворите мне темницу...»; см. строку: «Чтоб фонтан не умолкая...»), а также «Выхожу один я на дорогу...» (см. строку: «Сквозь туман кремнистый путь блестит...»).

30 *Хотя, конечно, Виктор Гюго...* — см. прим. 22.

31 *Тиха украинская ночь...* — строка из поэмы Пушкина «Полтава».

32 *Роденбах* Жорж (1855—1898) — бельгийский писатель-символист.

33 *...свиток, который когда-то только мерещился Пушкину...* — См. стихотворение Пушкина «Воспоминание»: «Воспоминание безмолвио предо мной / Свой длинный развивает свиток...»

34 *Мой идеал теперь — хозяйка...* — строка из чернового наброска к «Путешествию Онегина».

35 *...беклиновские волны...* — *Беклин* Арнольд (1827—1901) — швейцарский живописец-символист.

36 *Как медленно, как тягостно, как скучно...* — «Колдунья» (*Бкс*).

37 *А вот конец «Колдуньи влюбленной»* — *Бкс.*

38 *Ты мне говоришь, что как женщина я...* — *Гв.*

39 *Хочу быть дерзким...* — «Хочу» (*Бкс*).

40 *Уйдите боги, уйдите люди...* — то же стихотворение.

41 *Счастье души утомленной...* — «Белладонна» (*Гв*).

[42] *...помнят пьесу Пушкина ... о двух женщинах и тютчевский «Темный огнь желанья»...* — См. стихотворение Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем» и стихотворение Тютчева «Люблю глаза твои, мой друг...». Последняя строка у Тютчева читается: «Угрюмый, тусклый огнь желанья».
[43] *У ног твоих я понял в первый раз...* — *Бкс.*
[44] *У нее глаза морского цвета...* — «Морская душа» (*Бкс*).
[45] *Ты вся — безмолвие несчастия...* — «Я буду ждать» (*Гз*). 8-я строка читается: «Крылатых, но не ходких птиц».
[46] *...в роденбаховском освещении...* — см. прим. 32, с. 594.
[47] *Рибера* Хосе (по прозвищу Спаньолетто; 1591—1652) — испанский живописец и гравер.
[48] *Упанишады* — общее название различных по характеру и объему философских сочинений Древней Индии (см. стихотворение Бальмонта «Из Упанишад»).
[49] *Агур-мазда* (Ормузд) — обожествленное светлое начало в религии древнего Ирана и Азербайджана (см. стихотворение Бальмонта «Скорбь Агура-мазды»).
[50] *Леопарди* Джакомо — см. прим. 5, с. 619.
[51] *Аккерман* Луиза Викторина (урожд. Шике; 1813—1890) — французская поэтесса.
[52] *Гюйо* Жан-Мари (1854—1888) — французский философ-идеалист.
[53] *Соловьев* Владимир Сергеевич (1853—1900) — философ-идеалист, богослов, поэт и публицист.
[54] *Мне чужды ваши рассуждения...* — «Далеким близким» (*Тл*).
[55] *Факелы, тлея, чадят...* — «Потухшие факелы» (*Гз*).
[56] *Когда я к другому в упор подхожу...* — «Глаза» (*Бкс*).
[57] *О да, я Избранный, я Мудрый, Посвященный...* — «Избранный» (*Гз*).
[58] *Мир должен быть оправдан весь...* — «В душах есть все» (*Гз*).
[59] *...канона Поликлета...* — *Поликлет* (жил в 5 в. до н. э.). — древнегреческий скульптор. Изображал преимущественно фигуры юных атлетов; из них наиболее знаменит «Дорифор» (копьеносец). Эту статую древние называли *каноном.*
[60] *...на роденовского l'homme au nez casse...* — *Роден* Огюст (1840—1917) — французский скульптор. «Человек со сломанным носом» (1864) — скульптура Родена.
[61] *Жить среди беззакония...* — *Бкс.*
[62] *Я ненавижу всех святых...* — «Голос дьявола» (*Бкс*).
[63] *Я ненавижу человечество...* — *Тл.*
[64] *Среди людей самум...* — «В душах есть все» (*Гз*).
[65] *Я не был никогда такой, все все...* — *Бкс.*
[66] *Мне нравится, что в мире есть страданья...* — строфы из того же стихотворения. 6-я строка у Бальмонта: «Я в пышный смерч свиваю пыльный сор».
[67] *«Цветы Зла»* (1857) — книга стихов Шарля Бодлера.
[68] *Переломаны кости мои...* — «В застенке» (*Бкс*).
[69] *Отчего мне так душно?..* — (*Тл*). 7-я строка: «Для чего же я медлю пред раскрытой могилой?» 10-я строка: «Я не гений певучей мечты».
[70] *светы ... минутности...* — *светы* («Снежинки»); *блески* («Ангелы опальные»); *мраки* («Тайна горбуна»); *сумраки* («Сумрачные области»); *гулы* («Под ярмом»); *дымы* («Дымы»); *сверканья* («Нам нравятся поэты...»); *хохоты* («В душах есть все»); *давки* («Избранный»); *щекотания* («К смерти»); *прижатья* (там же); *рассекновенья* («Различные»); *отпадения* («Отпадения»); *понимания* («Полночь»); *бездонности* («Влияние луны»); *мимолетности* («Я не знаю мудрости...»); *кошмарности* («Злая ночь»); *минутности* («Воздушность»).
[71] *«Намек»* — (*Бкс*). 2-я строка: «В подводной прохладе, утонченный ждущий намек».
[72] *Из воздушного храма уносит далеко...* — «Воздушный храм» (*Бкс*).
[73] *Ты блестишь, как двенадцатицветный алмаз...* — «Гимн огню» (*Бкс*).
[74] *И бродим, бродим мы пустынями...* — «Влияние луны» (*Бкс*).
[75] *В небе видения облачной млечности...* — «Лунная соната» (*Тл*).
[76] *Море времени и мысли...* — «Полночь» (*Тл*).
[77] *Все зримое — игра воображенья...* — «Кукольный театр» (*Бкс*).
[78] *...безызмерность безглагольность...* — *безызмерность* («Влияние луны»); *запредельность* («Жар-птица»); *напевность* («Если грустно тебе...»); *многозыблемость*

(«Зимой ли кончается год...»); *кошмарность* («Злая ночь»); *безглагольность* («Безглагольность»).

79 *Нет больше стен...* — «Смертию — смерть» (*Гз*).

Воздушно-белые недвижны облака... — «Лунное безмолвие» (*Бкс*).

81 *Их каждый взгляд...* — «Кукольный театр» (*Бкс*).

82 *В роще шелест...* — «Осень» (*Гз*).

83 *Вольно-слитные сердца...* — «Влага только на мгновенье...» (*Бкс*).

84 *...радостно-расширенные реки...* — «И Да и Нет» (*Гз*).

85 *В грозовых облаках...* — «Гимн огню» (*Бкс*).

86 *Призраком воздушно-онемелым...* — «Прозрачность» (*Бкс*).

87 *Сирено-гибельных видений...* — «Различные» (*Тл*).

Смерть медлительно-обманная... — «К смерти» (*Тл*).

89 *...мучительно-внимательный...* — там же.

90 *Отвратительно-знакомые щекотания у рта...* — там же.

91 *Мы с тобою весь мир победим...* — «Хоть раз» (*Бкс*). 2-я строка: «Он возникнет чарующе-нашим».

92 *Лиловато-желто-розовый пожар...* — «Голос заката» (*Бкс*).

93 *Все было серно-иссиня-желто...* — «Смертию — смерть» (*Гз*).

94 *Деревья так сумрачно-странно-безмолвны...* — «Безглагольность» (*Тл*).

95 *Скептически произрастанья мрака...* — «Химеры» (*Бкс*).

96 *Непрерываемо дрожание струны...* — «Лунное безмолвие» (*Бкс*).

И так же, как стебель зеленый... — «Намек» (*Бкс*).

98 *Как стынет скованно вон та сосна и та.* — «Лунное безмолвие» (*Бкс*).

99 *Дымно дышат чары царственной луны...* — «Царство тихих звуков» (*Тл*).

100 *О как грустно шепчут камыши без счета...* — «Болото» (*Тл*).

101 *Я спал, как зимний холод...* — «Праздник свободы» (*Бкс*).

102 *В роще шелест, шорох, свист...* — «Осень» (*Гз*).

103 *С лодки скользнуло весло...* — «Влага» (*Бкс*).

104 *Так созвучно, созвонко.* — «В застенке» (*Бкс*).

105 *Узорно-играющий, тающий свет...* — «Мои песнопенья» (*Бкс*).

106 *Тайное слышащих, дышащих строк.* — «Молебен» (*Гз*).

107 *Радостно-расширенные реки.* — «И Да и Нет» (*Гз*).

108 *...цветок, отданный огненным пчелам...* — «Безглагольная поэма» (*Тл*).

109 *Счастливый путь.* — «Дым» (*Гз*).

110 *Назавтра бой.* — «Крик часового» (*Гз*).

111 *...пьесы на с. 32, 51, 151, 152.* — «Среди камней», «Лесной пожар», «Светлый Герой», «Потухшие факелы» (все — *Гз*).

112 *И утро вырастало...* — «Черемуха» (*Бкс*).

Било полночь в наших думах... — «Поздно» (*Бкс*).

114 *Отданное стиснутым рукам...* — «Мы с тобой сплетемся в забытьи...» (*Бкс*).

115 *Волна бежит...* — «Волны». 7-я строка: «И плещут вновь...» (*Бкс*).

116 *На версты и версты шелестящая осока...* — «Болото» (*Тл*).

117 *Кто в мертвую глубь...* — «Старый дом» (*Тл*).

118 *болото — кто-то распахнет — гнет.* — Все рифмы, кроме последней, взяты из стихотворения «Болото» (*Тл*). Рифма «распахнет — гнет» взята из стихотворения «Старый дом» (*Тл*).

ВТОРАЯ КНИГА ОТРАЖЕНИЙ

ИЗНАНКА ПОЭЗИИ

МЕЧТАТЕЛИ И ИЗБРАННИК

Впервые — *2 КО*, с. 3—9. Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 145 (с некоторыми разночтениями). Печатается по тексту книги.

Статья «Мечтатели и избранник» помещена Анненским в разделе «Изнанка поэзии» вместе со статьями «Символы красоты у русских писателей» и «Юмор Лермонтова», составляя своеобразный триптих, объединенный общей проблемой творчества. Три аспекта творчества — три темы этих статей: мечтательство, «мечтательное общение с жизнью» красота и «юмор» (см. прим. к статье «Господин Прохарчин», с. 582—583).

1 *Этот человек любит домá...* — Ср. в «Белых ночах»: «Мне тоже и домá знакомы...» (начало романа, Ночь первая).

2 *Дарданелов* — персонаж романа «Братья Карамазовы», гимназический учитель (кн. 10).

3 *Антон Антонович Сеточкин* — персонаж «Двойника» (чиновник), а также «Записок из подполья» (столоначальник).

4 *Он мог бы не петь Настен «Rosin Ro-si-i-i-na».* — См. «Белые ночи», Ночь вторая.

5 *Она, должно быть, девушка очень молоденькая...* — Цитата с небольшими сокращениями (*Пн* 1, IV).

а может быть, ему уже мерещится Лазарь... — евангельская притча о воскрешении Лазаря.

СИМВОЛЫ КРАСОТЫ У РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Впервые — *2 КО*, с. 10—21. В ЦГАЛИ хранятся два списка: ф. 6, оп. 1, ед. хр. 140 (существенных разночтений нет); ф. 6, оп. 1, ед. хр. 141 (есть разночтения). Печатается по тексту книги.

1 *Гурмон Реми де* — см. прим. 20, с. 594.

2 *Стендаль где-то назвал красоту обещанием счастья...* — Эта формула Стендаля встречается в его книге «Рим, Неаполь и Флоренция» (1817) и затем в книге «О любви» (1822).

3 *Гений чистой красоты* — «Я помню чудное мгновенье» Пушкина.

4 *Она юмористичнее окрашивала самые сны его.* — О понятии «юмора» в эстетике Анненского см. с. 582—583.

5 *...равнодушная природа...* — «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Пушкина.

6 *Чичисбей.* — В XVI—XVIII вв. в Италии так называли кавалера, которого дама выбирала себе в спутники.

7 *Гюисманс Жорис Карл* (1848—1907) — французский писатель, эволюционировавший от натурализма в духе Э. Золя к декадентству.

8 *Симонетта.* — Так Стендаль называет иногда в своем дневнике Анджелу Пьетрагруа (род. 1777) — в память об их совместной поездке на виллу Симонетта в окрестностях Милана. См. о ней «Дневники» Стендаля за 1811 г.

9 *Фор Феликс* (1780—1859) — друг Стендаля по гренобльской Центральной школе, впоследствии адвокат в Гренобле и пэр Франции.

10 *...не наследник серебряных легионов Траяна...* — *Траян* Марк Ульпий (53—117) — римский император, царствование которого считалось периодом благоденствия империи. Римская литература века Траяна достигла значительного расцвета, так что этот период стали называть «серебряным веком» литературы (ассоциация с мифологическим «серебряным веком»).

[11] *Красотой для Гоголя была его Катерина... это была его измученная голодом полячка.* — Имеются в виду героини повестей Гоголя «Страшная месть», «Вий», «Тарас Бульба».
[12] *...красота Улиньки в мечтах курящего трубку Тентетникова...* — Речь идет о персонажах «Мертвых душ» (т. 2).
[13] *Среди этих скучных степных сказок ... сотворить с нею любовь.* — Здесь пересказывается распространенный былинный сюжет «Женитьба Добрыни», существующий несамостоятельно, чаще всего примыкающий к сюжетам «Добрыня и змей» и «Добрыня и Алеша». *Поляница* — богатырь (мужчина или женщина).
[14] *...все эти любители свежих булок, бригадиры, Санины, Ергуновы...* — герои произведений Тургенева: «Петушков», «Бригадир», «Вешние воды», «История лейтенанта Ергунова».
[15] *Аратов* — герой последней повести Тургенева «После смерти (Клара Милич)». См. статью Анненского «Умирающий Тургенев».
[16] *Сусанна* — героиня рассказа «Несчастная».
[17] *Лиза* и *Елена* — героини романов «Дворянское гнездо» и «Накануне».
[18] *Марианна тоже переживает Нежданова для девушки с попугаем и идеалами.* — Речь идет о героях романа «Новь».
[19] *Юлиан Мастакович* — персонаж рассказа Достоевского «Елка и свадьба». Это имя встречается у Достоевского еще и в «Петербургской летописи» (впервые) и в «Слабом сердце».
[20] *...красивая женщина оказалась сильнее «юнкиря».* — Речь идет о повести Л. Толстого «Казаки».
[21] *...пока шляпа с большими полями и pince-nez ученого склоняются над так и не названным грибом.* — См. «Анна Каренина», ч. 6, гл. V (несостоявшееся объяснение Сергея Ивановича Кознышева и Вареньки).

ЮМОР ЛЕРМОНТОВА

Впервые — *2 КО*, с. 22—30. Автографы: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 142 (только первая страница до слов «Он не преклонялся...»); ед. хр. 143 (полный текст, без существенных разночтений). Статья печатается по тексту книги.

В творчестве Лермонтова Анненский видел особый, уникальный для русской поэзии тип соотнесения мечты и реальности, жизни и творчества, определяемый им как «мечтательное общение с жизнью» или как «юмор» художника. Анненский считал, что особенности проявления в творчестве «юмористической» напряженности между «высоким и низменным», «благородным и разнузданным», «идеальным и реальным» (см. прим. к статье «Господин Прохарчин», с. 582) характеризуют художественный мир писателя. В своих статьях Анненский писал о «юморе» Достоевского, Гоголя, Толстого (см., например, его неопубликованные «Заметки о Гоголе, Достоевском, Толстом» — ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 206). «Юмор» как особая категория эстетики Анненского прямо соотносим с понятием «романтической иронии». Ср.: «Романтическая ирония не комическое, но взаимодействие комического с трагическим, возвышенного с обыденным» (*Гинзбург Л. Я.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940, с. 134). Однако Анненский не считал «юмор» категорией исключительно романтической эстетики. В романтизме и близких романтизму системах отношения между «идеальным и реальным», по Анненскому, принимают более драматический и напряженный характер, как это проявилось в творчестве Лермонтова.

[1] *...да еще с подорожною по казенной надобности.* — См.: Лермонтов, «Герой нашего времени», «Тамань», последняя фраза: «Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности».
[2] *...железным стихом...* — «Как часто пестрою толпою окружен...»: «О, как мне хочется смутить веселость их / И дерзко бросить им в глаза железный стих, / Облитый горечью и злостью!..»

3 *...будь конем и бубенцами... сквозь эту пургу на обледенелой изгороди...* — Детали эти взяты из рассказа Л. Толстого «Хозяин и работник».

4 *черный камень Сизифа.* — В наказание за коварство Сизиф, согласно греческому мифу, был осужден на вечный бесплодный («сизифов») труд: в Аиде он вкатывает на высокую гору каменную глыбу, которая, едва достигнув вершины, тут же катится вниз.

5 *Кааба* — мечеть в Мекке, считающаяся у мусульман священным храмом и являющаяся объектом паломничества. В восточной стене мечети находится «черный камень», которому поклоняются мусульмане.

6 *Наргиле* (персидск.) — восточный курительный прибор, сходный с кальяном, но имеющий, в отличие от него, длинный рукав вместо трубки.

7 *... напрасно вчерашний послушник... в недрах штабс-капитана Снегирева.* — См.: «Братья Карамазовы», Эпилог, III: «Ну, а теперь кончим речи и пойдемте на его поминки. Не смущайтесь, что блины будем есть. Это ведь старинное, вечное и тут есть хорошее, — засмеялся Алеша».

8 *...по желтым ухабам Москвы, по триповым диванам, пятнам скатертей, ошибкам телеграфистов и лысинам архиереев!* — Намек на произведения Чехова.

9 *..чары лунно-синих волн и черной паутины снастей на светлой полосе горизонта...* — См. в «Тамани»: ...внизу с беспрерывным ропотом плескались темно-синие волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различить при свете ее ‹...› два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона».

10 *...звезды и волны ... не всегда-то меня успокоят.* — См. конец второй части «Героя нашего времени» («Княжна Мери»): «...его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце...» — Здесь Анненский парафразирует синтаксическую конструкцию, не используя лексику этого предложения Лермонтова.

...каждый боится именно своей смерти. — Анненский повторяет здесь мысль, высказанную им в статье «Господин Прохарчин» (см. с. 35).

12 *— Да-с, конечно-с!* *не довольно крепко прижмешь пальцем.* — См. «Фаталист».

13 *Люблю ли я людей или не люблю?.. Она должна быть равнодушная.* — Последний абзац этой статьи представляет собой контаминацию образов и цитат из Лермонтова.

БЕЛЫЙ ЭКСТАЗ

СТРАННАЯ ИСТОРИЯ, РАССКАЗАННАЯ ТУРГЕНЕВЫМ

Впервые: *2 КО*, с. 33—41. Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 150—151. Ед. хр. 149 не имеет существенных разночтений с опубликованным текстом статьи. Печатается по тексту книги.

Цитаты проверены по изд.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: В 9-ти т. СПб., 1884, т. 7.

1 *Фустов* — персонаж из рассказа «Несчастная».

2 *Сусанна* — см. прим. 16, с. 598.

3 *Видел же Кропоткин на выходе героиню «Дыма»...* — Анненский имеет в виду эпизод, рассказанный П. А. Кропоткиным (1842—1921) в его книге «Записки революционера» (Лондон, 1902): «...об отношениях императора к княжне N. [Долгорукой. — *И. П.*], которую Тургенев так хорошо обрисовал в «Дыме» под именем Ирины, — во дворце говорили еще более открыто, чем в петербургских салонах. Раз, когда мы вошли в комнату, где переодевались всегда, — нам сообщили, что «княжна N. сегодня получила отставку, на этот раз полную». Полчаса спустя я увидел княжну N. Она явилась в церковь с распухшими от слез глазами. Все время службы она глотала слезы. Остальные дамы держались поодаль от несчастной, как бы

для того, чтобы ее лучше видели. Прислуга уже вся знала про событие и обсуждала его на свой собственный лад. Было нечто отвратительное в толках этих людей, которые за день до того пресмыкались перед этой самой дамой» (глава «Пажеский корпус», с. 135—136).

[4] *Я не осуждал ее видели свое призвание.* — В третьем случае курсив принадлежит Тургеневу.

ИУДА

Впервые: *2 КО*, с. 45—54. Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 147 («Новый Иуда») и ед. хр. 148 («Иуда Искариот и другие»). Ед. хр. 148 не имеет значительных разночтений с ед. хр. 147. Ед. хр. 146 — список статьи с поправками автора, не имеющий разночтений с опубликованным текстом статьи. Печатается по тексту книги.

Цитаты проверены по изд.: *Андреев Л.* Собр. соч. [СПб.], «Шиповник», 1909, т. 5.

[1] *Катков* — см. прим. 3, с. 593.

[2] *Стоит пробежать несколько страниц из Юшкевича... не читал и Великой книги.* — *Юшкевич* Семен Соломонович (1868—1927) — писатель, драматург, постоянный автор горьковских сборников «Знание». После Октября — в эмиграции. *Великая книга* — Библия.

[3] *«Вечный муж»* — рассказ Достоевского.

[4] *...отца Илюшечки...* — т. е. штабс-капитана Снегирева («Братья Карамазовы»).

[5] *Лебядкин* — см. роман Достоевского «Бесы».

[6] *Ипполит Терентьев* — см. роман Достоевского «Идиот».

[7] *Вспомните Порфирия и подготовленный им «сюрпризик».* — *Порфирий* Петрович — пристав следственных дел в романе «Преступление и наказание» — вовлекает Раскольникова в психологическую игру и, обещая показать некий «сюрпризик», дает понять, что ему известно об убийстве старухи-процентщицы нечто такое, о чем он до поры до времени умалчивает. «Сюрпризиком» оказывается мещанин, подозревающий Раскольникова в убийстве. Во время допроса Раскольникова он сидит за ширмой у Порфирия Петровича.

[8] *..фокус-покус штабс-капитана Снегирева с деньгами Алеши Карамазова...* — Эпизод из романа «Братья Карамазовы», в котором Снегирев топчет деньги, предложенные ему Алешей (2, VII).

[9] *..бескапсюльный пистолет Ипполита Терентьева...* — эпизод из романа «Идиот» (3, VII). В пистолете, которым пытается застрелиться Ипполит, нет капсюля.

[10] *..бритва в дрожащих пальцах Трусоцкого...* — Эпизод из рассказа Достоевского «Вечный муж» (гл. XV).

Предсмертная записка Кириллова... выпад того же Кириллова, когда он вонзает зубы в мизинец Петра Верховенского. — Эпизоды из романа «Бесы» (3, II). Записка Кириллова о том, что он застрелился по своей воле и якобы убил за предательство Шатова, была продиктована ему Петром Верховенским.

Вельчанинов — см. рассказ Достоевского «Вечный муж».

ГЕЙНЕ ПРИКОВАННЫЙ

Впервые: «Перевал», 1907, № 4 (под названием «Гейне и его «Романцеро»»), с. 27—34. Вошла без изменений в *2 КО*, с. 57—70. Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 133. Автограф представляет собой черновые наброски к статье, композиционно отличающиеся от опубликованного текста. Существенных разночтений нет. Печатается по тексту книги.

Статья написана, вероятно, в августе—сентябре 1906 г. 11.X 1906 г. она была послана редактору «Перевала» С. А. Соколову (см. письмо к нему, с. 468—469).

Статья «Гейне прикованный» имеет очевидную связь со статьей «Умирающий Тургенев». Внешне эта связь ничем не выявлена, но достаточно сравнить внутренне противопоставленные названия статей, а также их начальные строки, чтобы ощутить осознанную самим критиком соотнесенность представлений об одной и той же проблеме. Само слово «прикованный», рождая определенные ассоциации, обогащается дополнительным мифологическим смыслом, превращаясь в своеобразный символ. Это не пассивная обреченность, а сопротивление, борьба, активность. Не менее характерно противопоставление слов-знаков, создающих тональность обеих статей. В статье о Тургеневе — это кладбище, венки из бумажных иммортелей, ленты, гроб и т. п. В статье о Гейне — это арена, плащ, звезды, блестки, цветы. Противопоставлены и начала обеих статей (см. с. 37 и 155). Критик последовательно проводит не только антитезу двух смертей, но главным образом душевной опустошенности умирающего Тургенева и духовной полноты прикованного к постели Гейне.

Цитаты проверены по изданию: *Гейне Генрих*. Полн. собр. соч.: В 6-ти т. СПб., 1904.

1 ...*«злые песни» Шумана...* — Анненский имеет в виду песню «Вы злые, злые песни» из вокального цикла Роберта *Шумана* (1810—1856) «Любовь поэта».

2 ...*«Лорелею» Листа...* — Ференц *Лист* (1811—1886) — венгерский композитор. «Лорелея» — сочинение Листа для голоса с оркестром (40—50-е годы XIX в.).

3 *Никсы* — у древних германцев — водяные духи, подобные русалкам.

4 *Послушайте первую пьесу «Ламентаций».* — *«Ламентации»* — название второй книги «Романсеро»; *«первая пьеса «Ламентаций»* — «Испанские Атриды». Анненский дает прозаический перевод последних строк второго стихотворения — «Лесное уединение».

5 ...*слова французского критика Гейне, что он «дал нам Легенду веков при вспышках магния».* — Слова принадлежат Жюлю Легра. См.: *Jules Legras*. Henri Heine, poete. Paris, 1897. Указано А. В. Федоровым.

6 *Гинекей* — женская половина греческого дома.

7 *Гастингская битва* — битва при *Гастингсе* (Англия) произошла в 1066 г. и закончилась победой норманнского герцога Вильгельма над войсками англосаксонского короля Гарольда II. Победа Вильгельма привела к покорению Англии норманнами.

8 ...*две последующих пьесы «Романцеро»...* — См. стихотворения «Мария Антуанета» и «Помаре».

9 *Багетка* — т. е. багет.

10 *Ее пляска меня обезумила...* — Строка из стихотворения «Помаре».

11 ...*саду Мабиль...* (в Париже) — излюбленное место прогулок полусвета.

12 *Помните любовное признание, написанное по небесному своду, или гроб, куда положат его любовь и его печаль.* — См. стихотворения «Признание» («Северное море») и «Песни старые, дурные...» («Лирическое интермеццо»).

13 *Посмотрите на этих двух рыцарей...* — См. стихотворение «Два рыцаря» («Романсеро»), направленное против польских шляхтичей-эмигрантов, собравшихся после 1830 г. в Париже и дискредитировавших своим поведением польскую эмиграцию. Гейне сочувственно относился к освободительному движению в Польше.

14 ...*для Крапюлинского и для Вашлапского?* — Персонажи из стихотворения «Два рыцаря».

15 ...*кружатся дщери Иаковли...* — *Иаков* — один из иудейских патриархов. Стихотворение «Золотой телец», которое пересказывает Анненский, — пародийный перепев библейского сюжета.

16 *Аарон* — священник, брат пророка Моисея.

17 ...*умирает царь Давид и передает власть мудрому и набожному Соломону.* — *Давид* и *Соломон*, его сын, — цари Израиля. Речь идет о стихотворении «Царь Давид».

18 *Есть такой беспокойный генерал, Иоав.* . — *Иоав* — военачальник Давида.

19 *Ричард Львиное Сердце ушел от австрийцев...* — Ричард I Львиное Сердце (1157—1199) — король (с 1189 г.) из династии Плантагенетов. Участвовал в III крестовом походе (1189—1192), во время которого захватил остров Кипр и крепость Аккру (в Палестине). На обратном пути попал в плен к австрийскому герцогу Леопольду V,

и тот передал его императору Генриху VI. Был выпущен в 1194 г. за огромный выкуп.

[20] *Кистер* — пономарь, причетник лютеранской церкви.

[21] *...последний мавританский царь.* — Мавританский король Боабдил, последний мавританский король в Гренаде, низложенный испанцами в 1492 г.

[22] *Шах обманул Фирдуси. За «книгу царей» было заплачено не золотом ... а бледным серебром.* — *Фирдоуси* Абулькасим (ок. 940 — ум. в 1020 или 1030) — персидский и таджикский поэт, автор поэмы «Шахнаме», т. е. «книги царей». Получив за поэму вместо червонцев серебро, Фирдоуси, по преданию, написал сатиру на шаха, за что подвергся опале.

[23] *Ку́рта* (куртка) — короткая мужская одежда, без пол, круглая; камзол с рукавами (В. Даль).

[24] *Кортес* Эрнан (1485—1547) — испанский конкистадор, завоеватель Мексики (1521); открыл также Калифорнию.

ПРОБЛЕМА ГАМЛЕТА

Впервые: *2 КО*, с. 73—91. Автограф неизвестен. Список статьи с правкой автора: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 139. Существенных разночтений с опубликованным текстом статьи нет. Печатается по тексту книги.

Статья закончена в начале 1907 г. (см. письмо к Е. М. Мухиной от 3.I 1907 г., с. 471). До этого был написан первый вариант статьи, очевидно, уничтоженный Анненским (см. письмо к Е. М. Мухиной от 16.XII 1906 г.; с. 471).

Цитаты проверены по изд.: Трагедия о Гамлете, принце Датском. Перевод К. Р. СПб., 1900, т. 1, 2.

[1] *Гамлет ... побывал и на этапах отчаяния, и не у одного Гете...* — Возможно, Анненский имеет в виду книгу Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера». Герой Гете, который должен исполнять роль Гамлета, в частности, говорит: «Я думал <...>, что проникну в дух моей роли, если возложу на себя <...> бремя глубокой тоски и с этим гнетом последую за моим прообразом через необычайный лабиринт разных причуд его и странностей. <...> Но чем дальше я подвигался, тем затруднительнее мне становилось представить себе все целое, и, наконец, я увидел почти полную невозможность охватить его общим взглядом!» (*Гете*. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1935, т. 7, с. 220).

[2] *Элевсинское таинство* — таинство в честь богини земледелия Деметры, куда допускались только посвященные.

[3] *Бруно Джордано* (1548—1600) — итальянский философ, в 1583—1585 гг. жил в Лондоне, где написал свои основные произведения.

[4] *Дарнлей* Генри Стюарт (1541—1567) — лорд, второй муж Марии Стюарт. Убит заговорщиками по наущению королевы.

[5] *Эссекс* Роберт (1567—1601) — фаворит королевы Елизаветы.

[6] *Мимо, мимо всего этого...* — Речь идет о крупнейших событиях шекспировской эпохи. Полемизируя со своими предшественниками, истолкователями «Гамлета» (в частности с Гервинусом), Анненский отрицает существенность биографических и исторических предпосылок для исследования «проблемы Гамлета».

[7] *...звезда вела мудрецов и показала им ясли бога...* — Имеется в виду евангельская легенда о поклонении волхвов.

[8] *Для Гамлета, после холодной и лунной ночи в Эльсинорском саду, жизнь не может уже быть ни действием, ни наслаждением.* — Анненский называет «Эльсинорским садом» площадку перед замком, где Гамлету явился призрак его вероломно убитого отца и потребовал от Гамлета клятвы, что он отомстит за его убийство («Гамлет» I, 4).

[9] *Мочалов* Павел Степанович (1800—1848) — русский трагический актер. *Барней*

Людвиг (1842—1924) — немецкий трагический актер. *Сальвини* Томмазо (1829—1916) — итальянский драматический актер. Знаменитые исполнители роли Гамлета.

10 *...ту ограниченность и теплоту жизни...* — Под *«ограниченностью»* Анненский понимает конкретность, определенность образа (в отличие от интеллектуальной многоплановости вечно творимой идеи; см. его рассуждения об этом в статье «Драма на дне»).

11 *Хитрый Гамлет легенды Бельфоре и витязь Саксона Грамматика...* — *Бельфоре* Франсуа де (1530—1583) — писатель и историк. Автор книги «Необычайные истории, извлеченные из многих знаменитых авторов» (1580). Сюжет одной из «Необычайных историй», заимствованный Бельфоре из «Истории Дании» *Саксона Грамматика* (1150—1220), был использован Шекспиром для трагедии «Гамлет». Имя героя истории Бельфоре — Амлет.

12 *...четвертый акт, который так солоно достался потом Гервинусу.* — *Гервинус* Георг Готфрид (1805—1871) — немецкий историк и литературовед. Анненский имеет в виду статью «Гамлет» в книге Гервинуса «Шекспир» (1849—1850). Может быть, с точки зрения Анненского, концепция Гервинуса несколько натянута, особенно в осмыслении IV акта трагедии. Гервинус, в частности, пишет: «Таким образом и это кровавое окончание не есть следствие эстетической ошибки со стороны поэта, а следствие нравственной ошибки его Гамлета, то следствие, на которое с самого начала указывал и смысл всей пьесы, и основа этого характера» (*Гервинус Г.* Шекспир. Т. 2. СПб., 1867, с. 334).

13 *Валентинов день.* — В день святого Валентина (14 февраля) первая девушка, встретившаяся юноше, становилась его «валентиной» (нареченной). См. песню Офелии (IV, 5).

14 *Гипериона кудри...* — *Гиперион* (в греческой мифологии) — титан, сын Урана и Геи, отец Гелиоса, Селены и Эос.

15 *Фишер Куно* (1824—1907) — немецкий историк философии. Анненский имеет в виду книгу Фишера «Гамлет Шекспира» (в русском переводе: М., 1905).

16 *Брандес* Георг (1842—1927) — датский литературный критик. Имеется в виду его книга «Вильям Шекспир» (т. 1—3; СПб., 1895—1896).

17 *Бельфоре* — см. прим. 11.

18 *Король обратился к матери... иметь его своим правителем.* — Цитата из книги «Трагедия о Гамлете, принце Датском». Перевод К. Р. СПб., 1900, т. 2, с. 23—24. (К. Р. в своей книге приводит отрывок из Бельфоре).

19 *А для Эсхила рождавшим был еще отец, а не мать...* — Анненский имеет в виду воззрения эпохи Эсхила, согласно которым главой и центром рода был отец, а не мать (патриархат).

20 *«В ней есть все. что потрясает ... Такова эта трагедия».* — Цитата из статьи Юрия Николаева «Маджий в роли Гамлета» (Московские ведомости, 1892, № 84, 25 марта, с. 4).

21 *Николаев Юрий* (Говоруха-Отрок Юрий Николаевич; 1851—1896).

БРАНД-ИБСЕН

Впервые: «Перевал», 1907, № 10, с. 42—48. Без изменений вошла в *2 КО*, с. 95—106. Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 153. Существенных разночтений с опубликованным текстом статьи нет. Печатается по тексту книги.

Статью Анненский писал между декабрем 1906 г. и мартом 1907 г. См. письма к Е. М. Мухиной (14.XII 1906 г. и 18.III 1907 г.).

«Бранд-Ибсен» — одна из статей, где наиболее отчетливо отразились принципы отбора материала Анненского-критика. Анненский пишет о «Бранде» совсем не потому, что ему близка или созвучна именно эта драма Ибсена, а потому, что может высказать в связи с этой драмой тревожащие его мысли — плод собственного опыта и размышлений; притом высказать их в такой форме, которая почти не обнаружит субъективных проявлений его *я*. Вместе с тем в статье раскрыта не только сущность Бранда, но и психологические мотивы, побудившие Ибсена написать эту драму.

Не исключено, что Анненский был знаком с книгой Н. М. Минского «Генрих Ибсен» (СПб., 1897), однако концепция статьи с этой книгой не связана. В отличие от Минского, сосредоточенного на анализе характера Бранда, Анненский исследует внутреннюю связь между Ибсеном и его произведением. Отдельные совпадения в трактовке Анненского и Минского объясняются, по-видимому, общностью темы. Внутреннюю, «субъективную» связь между Ибсеном и «Брандом» ощущал, как и Анненский, Блок, который писал в 1908 г. о первом этапе творческого пути Ибсена: «В этот момент Ибсен — автор Бранда. Его воля напряжена до последнего предела. Его мозг искусился в вопросах о долге, призвании, личности, жертве, народе, национальности, обществе. Его сердце узнало любовь и сомнения, страх и сладость одиночества» («Генрих Ибсен», т. 5, с. 311).

Все цитаты проверены по изданию: *Ибсен Г* Полн. собр. соч. М., 1904, т. 3.

1 *Орифламма* (лат.) — большой флаг, подвешенный на веревке, протянутой поперек улицы между домами.

2 *Библейская формула дала ему Авраама, Исаака и Иегову...* — Анненский имеет в виду ветхозаветную легенду о жертвоприношении Авраама, которая прославляет слепое повиновение «господней воле».

3 *Вспомните, как в драме доктор, «вошедший» и Герд начисто выветривают из Бранда все остатки ветхого человека.* — Анненский имеет в виду сцену, когда каждый из названных им персонажей пьесы «искушает» Бранда, заставляя его сделать выбор между долгом и чувством (III).

..забыл о двух душах, которых не может сливать «единая плоть» апостола. — Анненский хочет сказать, что при единении плоти в браке (апостол Павел, Первое послание к коринфянам, 6, 16) душа каждого человека сохраняет свою самостоятельную ценность.

5 *Не мешайте детям. не войдет в царство бога.* — Евангелие от Луки, 18, 15—17; то же см.: Евангелие от Матфея, 19, 13—14; Евангелие от Марка, 10, 13—15.

6 *Не упрекайте эту женщину драгоценное миро...* — Евангелие от Матфея, 26. 6—13; то же см.: Евангелие от Марка, 14, 3—9; Евангелие от Луки, 7, 37—50.

7 *Пусть тот, кто чувствует себя без греха бросит камень в осужденную.* — Евангелие от Иоанна, 8, 3—7.

Не человек для субботы... — «И сказал им: суббота для человека, а не человек для субботы»: Евангелие от Марка, 2, 27.

9 *Есть старая сказка о ваятеле, которому удалось оживить свое изваяние.* — Анненский имеет в виду миф о Пигмалионе. Вняв мольбе Пигмалиона, богиня любви оживила созданную им статую.

Помню, в одну золотую осень, в Генуе... — Анненский путешествовал по Италии в 1890 г.

...белый дольмен роденовского Бальзака... — Речь идет о скульптуре Бальзака, выполненной Роденом в 1893—1897 гг.

12 *Я был недалеко даже от того англичанина, который... послал вызов Шлегелю его непочтительную догадку о нравах Офелии.* — Источник ссылки не обнаружен.

..Ибсен замышлял его раньше в эпической форме. — Ибсен начал работать над «Брандом» в 1864 г., предполагая написать его в форме поэмы, пятистопным ямбом и восьмистрочными строфами.

болела нежная Дамаянти... — *Дамаянти* — героиня «Сказания о Нале» из индийского эпоса «Махабхарата» — была одержима любовью к Налю.

Бранды спускались гораздо южнее и в Женеву, и во Флоренцию... — Намек на Руссо и Савонаролу.

16 *Рокамболь* — герой бульварных романов Понсон дю Террайля (1829—1871). «Воскресший Рокамболь», в русском переводе, 1868, и др.

17 *...когда был написан Бранд?* — Анненский не точен, «Бранд» написан в 1865 г.

18 *Альф* — сын Бранда, принесенный им в жертву идее служения богу.

19 *Фогт* — в Норвегии до конца XIX в. полицейский и податной чиновник; *пробст* — старший пастор у лютеран; *кистер* — пономарь, причетник лютеранской церкви.

20 *О, до Джон Габриеля оставалось еще так много времени. Тот вон на садовой ска-*

мейке задохнулся и помер... — Речь идет о герое драмы Ибсена «Йун Габриэль Боркман», которая была написана в 1896 г., т. е. спустя 31 год после «Бранда». Анненский проводит параллель между двумя героями, одержимыми идеей власти. Боркман умирает на садовой скамейке (IV).

ИСКУССТВО МЫСЛИ

Впервые — *2 КО*, с. 110—135. Автограф неизвестен. Печатается по тексту книги.

Статья была написана в 1908 г., до июля (см. письмо к Е. М. Мухиной от 3.VI 1908 г., а также письмо к А. В. Бородиной от 6.VIII 1908 г.).

Попытка выявить внутреннюю структуру романа Достоевского, установить «родство» между героями — особая задача Анненского в этой статье. Говоря о ненавязчивости авторского голоса в «Преступлении и наказании», Анненский угадывает тот принцип поэтики Достоевского, который в трудах М. М. Бахтина получит название полифонии.

Статья «Достоевский в художественной идеологии» вместе с другими статьями Анненского о Достоевском образует сложное единство, позволяющее говорить о своеобразном отражении всего творчества Достоевского в критике Анненского (особенно если учесть различные суждения о Достоевском в статьях, посвященных другим писателям).

В чертеже, помещенном на с. 197, красная линия заменена жирной чертой.

1 *Митрофанов Павел Павлович* — см. прим. 1, с. 656.

2 *...он считал острожные пали.* — Ср. в «Записках из Мертвого дома»: «Был один ссыльный, у которого любимым занятием в свободное время было считать пали. Их было тысячи полторы, и у него они были все на счету и на примете. Каждая паля означала у него день...» (гл. 1 «Мертвый дом»).

3 *Мучительному нарастани: июльской недели...* — События романа происходят в июле.

4 *Я читал где-то недавно про Льва Толстого... кто-то большой и лучезарно-белый.* — В дневниках Толстого и в мемуарах о нем упоминаний о таком замысле не обнаружено.

5 *В этом романе совесть является в виде мещанинишки в рваном халате. просит прощения у него... Раскольникова.* — *Пн* 3, VI, 4, VI.

6 *Не зайдете, милый барин? и вечная буря, — и оставаться там ...* — *Пн* 2, VI. Слова: «Где это я читал.. вечное уединение, вечная буря — и оставаться там», — относятся к роману В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» (кн. 2, гл. 2).

...ступай в книжный склад Д. П. Разумихина. И кулачище же он стал, Дмитрий-то Прокофьич! — Ср. в романе: «Об издательской-то деятельности и мечтал Разумихин...» (4, III).

8 *..намыленный шнурок гражданина кантона Ури.* — Речь идет о самоубийстве Ставрогина («Бесы», 3, VIII).

9 *...корректуру «Русского Вестника»...* — Роман печатался в журнале «Русский Вестник», 1866, № 1, 2, 4, 6—8, 11, 12.

10 *Тарлатан* — прозрачная, похожая на кисею ткань.

11 *Через два дня спинной холод.* — См. 2, VI.

12 *Схематически это можно отчасти передать так.* — См. приложенную к статье схему Анненского (с. 197).

13 *Кассандра* — дочь царя Трои Приама, обладавшая даром пророчества, которому никто не верил.

14 *Знаете, мне всегда было жаль ... жгли грудь раскаленными щипцами.* — См. 6, IV.

15 *...часы-то завести и позабыл.* — См. 4, I.

16 *..«село крови»* — земля для погребения странников, купленная первосвященниками на те тридцать сребреников, которые были возвращены Иудой, раскаявшимся в своем предательстве. См.: Евангелие от Матфея, 27, 3—8.

17 *...молодым поколениям нашим...* — 5, I.
18 *Кочкарев* — см. «Женитьбу» Гоголя.
19 *...Шиллером, бледным ангелом...* — так называют Раскольникова Порфирий Петрович и Свидригайлов.
20 *То-то вот они убеждения-то! Хе-хе-хе!* — 5, I.
21 *Пидерита, но также и Дарвина...* — В романе Лебезятников: занести им «Общий вывод положительного метода» и особенно рекомендовать статью Пидерита (а впрочем, тоже и Вагнера)...» (5, III). Имеются в виду статьи д-ра М. Пидерита («Мозг и дух. Очерк физиологической психологии для всех мыслящих читателей») и А. Вагнера в указ. сб. (СПб., 1866).

Здесь ирония по поводу характерного для 60-х годов увлечения Лебезятникова естественными науками.

...молодые поколения наши... — см. прим. 17

...византийский пролог... — см. прим. 3, с. 580.

...первый эскиз к Димитрию Карамазову... — Об «отцеубийце из дворян» как прототипе Мити Карамазова см.: *Достоевский Ф. М.* Полное собр. соч. Л.: «Наука», 1972, т. 4, с. 284—285 (прим.).

ДОПОЛНЕНИЯ

ЧТО ТАКОЕ ПОЭЗИЯ?

Впервые — «Аполлон», 1911, № 6, с. 51—57, с подзаголовком «Посмертная статья Иннокентия Анненского» и с редакционным примечанием: «Написана в 1903 г. — набросок вступления к первой книге стихов». Это примечание является основанием для датировки данной статьи, предназначавшейся для сборника стихов «Тихие песни» (1904).

Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 169, 170. Печатается по тексту первой публикации.

В этой статье нашла выражение одна из самых характерных особенностей творческого метода Анненского, который был определен Вяч. Ивановым как «ассоциативный» символизм (*Вяч. Иванов.* Борозды и межи. М., 1916, с. 291). Вяч. Иванов указал на это как на главный признак, отличающий метод Анненского от метода символистской школы: «Как различен от этого символизма по методу и по духу, тот другой, который пишет на своем знамени a realibus ad realiora и <...> сразу называет предмет, прямо определяя и изображая его ему присущими, а не ассоциативными признаками <...>» (там же, с. 294).

1 *«Солнце мертвых»* — роман французского писателя-символиста Камиля Моклера (1872—1945). См.: *C. Mauclair.* Le soleil des morts, roman contemporain. Paris, Paul Ollendorff, 1898.
2 *...а один очень ученый гибрид сказал, что «поэзия есть пережиток мифологии».* — Такая точка зрения была весьма распространенной, а потому не представляется возможным указать, кого именно из ученых имел в виду Анненский.
3 *Этот пасынок человечества... и беднягу заперли-таки в сумасшедший дом.* — Здесь дан собирательный образ поэта вообще, в котором угадываются черты нескольких реальных поэтов: Теофиля Готье (1811—1872) — *«немного позже его видели в фойе Французской комедии, и на нем был красный жилет»*; Шарля Бодлера (1821—1867) — *«в промежутках позируя для Курбе»* — известен портрет Бодлера работы Г. Курбе (1848); в лечебнице для душевнобольных умер Жерар де Нерваль (1808—1855), как и Ш. Бодлер. *Меровинги* — династия франкских королей (конец V—середина VIII в.). Вероятно, имеется в виду Карл Великий. *Прудон* Пьер Жозеф (1809—1865) — французский публицист, экономист. Речь идет о трактате Прудона «Искусство, его основания и общественное назначение» (1865).

4 *Вокруг лилейного чела...* — Неточная цитата из «Полтавы» Пушкина; первая строка соединена с близкой из «Бахчисарайского фонтана» — ср.: «Вокруг *высокого* чела, / Как тучи, локоны чернеют. / Звездой блестят ее глаза, / Ее уста, как роза, рдеют» («Полтава») и: «Вокруг *лилейного* чела / Ты косу дважды обвила...» («Бахчисарайский фонтан»).

5 *Поэзия как живопись* — См. «Искусство поэзии», 361.

6 *Метерлинк* Морис — См. прим. 8, с. 587.

7 *Клодель* Поль Луи Шарль (1868—1955) — французский писатель-символист. В статье «Античный миф в современной французской поэзии» Анненский писал о нем: «Клодель это сноб и вместе с тем экзотист — это оптик самого страстного воображения» («Гермес», 1908, № 8, с. 210).

8 *Бодлер* Шарль (1821—1867) — французский поэт-символист. *«Вот 77-ой цветок из его «мучительного букета»*: *«Pluviose, irrité contre, la vie entière...»* — Анненский приводит здесь сонет «Сплин», который входит в сборник «Цветы зла». См.: *Charles Baudelaire*. Les fleurs du mal. Précédées d'une notice par Théophile Gautier. Paris, Calmann Levy, editeur, 1901, p. 198. В современных изданиях эта пьеса печатается под № CXXV. Подстрочный прозаический перевод сонета «Сплин», который следует далее, принадлежит Анненскому.

9 *Один старый немецкий ученый просил, чтобы его последние минуты были скрашены чтением «Илиады», хотя бы каталога кораблей.* — О ком здесь идет речь, не установлено.

10 *Наварxи, плывшие под Илион...* — *наварх* — предводитель флота и главнокомандующий боевых сил у спартанцев (с 480 г. до н. э.). Применение этого понятия к «Илиаде» — анахронизм.

...синих словарей, напечатанных в Лейпциге. — Имеются в виду скорее всего следующие известные издания немецких словарей: Brockhaus Konversations-Lexikon. Bd 1—16. Leipzig, L. A. Brockhaus, 1882—1887; Meyers Konversations-Lexikon. Bd 1—21. Leipzig und Wien, 1896—1901.

12 *Корнелиус* Петер (1783—1865) — немецкий художник. Им была выполнена серия рисунков к «Фаусту» Гете.

13 *Овербек* Иоганн Фридрих (1789—1869) — немецкий живописец романтического направления, был дружен с Корнелиусом.

14 *Фосс* Иоганн-Фридрих (1751—1826) — немецкий поэт и переводчик. Его переводы Гомера — «Одиссея» (1781) и «Илиада» (1793) были широко известны в Германии.

15 *Берн-Джонс* Эдуард Коли (1833—1898) — английский художник, принадлежал к младшему поколению прерафаэлитов. Картины Берн-Джонса на лирические и легендарные темы носят символический характер. Испытал влияние Россетти. См. прим. 20.

16 *...а на Елену мы уже не можем смотреть иначе, как сквозь призму Гете или Леконта де Лиля.* — Речь идет о воплощениях образа Елены в «Фаусте» Гете и поэме Леконта де Лиля «Елена» («Hélène»), которая вошла в его сборник «Античные стихотворения» («Poèmes antiques»). *Леконт де Лиль* Шарль (1818—1894) — французский поэт, глава парнасской школы. Анненский переводил Л. де Лиля и неоднократно писал о нем в своих статьях. См. о нем также прим. 6, с. 665 и статью «Леконт де Лиль и его «Эринии»».

17 *Фра Беато* — см. прим. 2, с. 580.

18 *Боттичелли* Сандро (1445—1510) — итальянский живописец флорентийской школы. Им были выполнены рисунки к «Божественной комедии» Данте (1492—1497).

19 *Доре* Гюстав (1832—1883) — французский график, прославившийся иллюстрациями произведений мировой классики и Библии. Здесь речь идет об иллюстрациях Доре к «Божественной комедии» Данте.

20 *Россетти Данте Габриэль* (1828—1882) — английский художник и поэт, один из основателей «братства» прерафаэлитов; один из основоположников символизма и декадентства в английском искусстве.

21 *Ренье* Анри Франсуа Жозеф де (1864—1936) — французский писатель и поэт; символист.

22 *Эготизм* — термин М. Нордау (см. след. прим.), который он применяет для определения творчества современных писателей, упрекая их в чрезмерном индивидуализме и эстетизме, в непонимании интересов среднего нормального человека, в эгоистической удаленности от толпы.

23 *Нордау* (Зидфельд) *Макс* (1849—1923) — немецкий писатель. Известен своими книгами «Условная ложь», «Парадоксы» (1885), а также сб. «Вырождение» (1892—1893), где он критикует современную европейскую литературу с точки зрения медицины. В этой книге он развенчивает символистов, прерафаэлитов, весь европейский декаданс, рассматривая всех выдающихся его представителей как пациентов психиатрической клиники.

24 *Лафорг* Жюль (1860—1887) — французский поэт-символист. В каком именно произведении Ж. Лафорга встречается этот неологизм, не установлено.

25 *Тернер* Джозеф Мэллорд Уильям (1775—1851) — английский живописец. В своих пейзажах, а также в произведениях на библейские и мифологические сюжеты обнаруживал склонность к романтической фантастике, к передаче редких световых эффектов.

26 *Рескин* Джон (1819—1900) — английский теоретик искусства, художественный критик, историк, публицист.

27 *Лоти* Пьер (1850—1923) — французский писатель.

28 *..обитатели «индийской хижины»...* — Имеется в виду роман Ж. А. Бернардена де Сен-Пьера (1737—1814) «Индийская хижина» (1791), в котором религиозная нетерпимость и схоластика противопоставлены простоте и мудрости человека природы.

О ФОРМАХ ФАНТАСТИЧЕСКОГО У ГОГОЛЯ

Впервые: *РШ*, 1890, № 10, с. 93—104. Автограф неизвестен; копия статьи, сделанная В. И. Анненским-Кривичем: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 117. Значительных разночтений с опубликованным текстом статьи нет. Печатается по тексту журнала.

Это первая из пяти статей Анненского о Гоголе, принципиально отличающаяся от более поздних по замыслу, стилю, построению. Это, по словам самого Анненского, теоретическая статья. Исследователь находится в рамках строго ограниченной темы, не позволяя себе той «художественной вольности», которая скоро станет органической частью его метода. Уже в этой статье Анненский осмысливает нравственную позицию писателя как один из основных критериев оценки его творчества.

Статья интересна своей антимистической направленностью, вообще характерной для Анненского. Критик рассматривает мистическое и таинственное как непознанное, противоречащее в данный момент человеческому опыту. С этой точки зрения Анненский противопоставляет гоголевской фантастике мистицизм Тургенева, оценивая его как творческий кризис, «умирание».

1 *Гуревич* Яков Григорьевич (1843—1906) — педагог, директор основанного им учебного заведения в Петербурге — «Гимназии и реального училища Гуревича». Издатель ежемесячного педагогического журнала «Русская школа» (1890—1917).

2 *Тень Банко, кивающая окровавленной головой.* — Анненский имеет в виду сцену из «Макбета», где появляется окровавленный призрак Банко (III, 4).

3 *Собака, пишущая письмо подруге.* — Эпизод из повести Гоголя «Записки сумасшедшего» (1835).

..заставляет бросить Дамаянти в лесу, голую и беззащитную. — «*Наль и Дамаянти*» — эпизод древнеиндийского эпоса «Махабхарата». На русский язык переведен В. А. Жуковским с немецкого перевода Фридриха Рюккерта (1788—1866), немецкого поэта и ориенталиста.

6 *Casencuve* — Казнев Пьер де (1591—1652) — французский критик, юрист и лексикограф.

3 *Шарко* Жан-Мартен (1825—1893) — знаменитый французский врач-невропатолог, автор работ по гипнотизму.

7 *По Эдгар* Аллан (1808—1849). — См. прим. 18, с. 585.

8 *Овидиевы Фаэтоны и Нарциссы, Ниобы и Медеи.* — Имеется в виду поэма Овидия «Метаморфозы»; *Фаэтон, Нарцисс, Ниоба, Медея* — персонажи из поэмы.

9 *Оссиан* — легендарный воин и бард кельтов, живший, по преданию, в Ирландии в III в. н. э. Сказания Оссиана в течение веков существовали в Шотландии и особенно в Ирландии в устной традиции; некоторые из них записаны не позднее XII в. Честь «открытия» поэзии Оссиана приписал себе шотландский учитель и собиратель гэльского фольклора Джеймс Макферсон (1736—1796), издавший «Сочинения Оссиана, сына Фингала» (1765).

10 *Для кавказского коллежского асессора чин статского советника есть что-то необыкновенно высокое...* — Гоголь пишет: «Ковалев был кавказский коллежский асессор» (гл. II). Пушкин писал в «Путешествии в Арзрум» о Кавказе: «Молодые титулярные советники приезжают сюда за чином асессорским» (гл. II).

Протей — в греческой мифологии — морское божество, которому приписывалась способность произвольно менять свой вид.

...жена Ив. Фед. Шпоньки... — Анненский имеет в виду сон Ивана Федоровича Шпоньки (гл. V), в котором его предполагаемая жена представлялась ему в самых необычных, бредовых образах.

13 *Явтух и Дорош* — персонажи из повести «Вий».

14 *...тени вроде тургеневской Эллис.* — *Эллис* — женщина-призрак, героиня рассказа Тургенева «Призраки» (1864).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИДЕАЛИЗМ ГОГОЛЯ

Впервые: *РШ*, 1902, № 2, с. 114—125. Автограф неизвестен. Печатается по тексту журнала.

Особенности этой статьи обусловлены в известном смысле требованиями юбилейного жанра: статья написана к 50-й годовщине со дня смерти Гоголя. Анненский ставит здесь ряд вопросов, общих для его критической прозы. В частности, вопрос о «художественном идеализме» позднее прочно войдет в арсенал философско-эстетических представлений критика, хотя уже и безотносительно к творчеству Гоголя.

Сегодня день смерти Гоголя. — Гоголь умер 21.II (4.III) 1852 г.

.как говорил Лермонтов, «видеть бога». — См. стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...»: «...И в небесах я вижу бога!

3 *Письма Гоголя полны просьбами о документах для творчества.* — С такими просьбами Гоголь нередко обращается в письмах к родным. Например, он пишет матери: «Нет ли в наших местах каких записок, веденных предками какой-нибудь старинной фамилии, рукописей стародавних про времена гетманщины и прочего подобного?» (2.II ‹1830›, Петербург). Или: «Теперь я собираю материалы только и в тишине обдумываю свой обширный труд. Надеюсь, что вы по-прежнему, почтеннейшая маменька, не оставите иногда в часы досуга присылать все любопытные для меня известия, которые только удастся собрать» (3.VI 1830 г., Петербург). См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14-ти т. [М.], 1937—1952, т. X, с. 167, 178.

терпеливо подобранных Шенроком и покойным Тихонравовым. — Речь идет об издании: *Гоголь Н. В.* Соч.: В 7-ми т. Под ред. Н. Тихонравова (последние 2 тома под ред. В. И. Шенрока). М., 1889—1896. *Тихонравов* Николай Саввич (1832—1893) — литературовед, археограф; представитель культурно-исторической школы в литературоведении. *Шенрок* Владимир Иванович (1853—1910) — литературовед. Завершил работу Тихонравова над 10-м изданием сочинений Гоголя.

5 *Рисунки Гоголя...* — Воспроизведены: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14-ти т. [М.], 1937—1952.

6 *.бричка с двумя горячими калачами, засунутыми в ее кожаный карман...* — Эпи-

зод из *Мд* (т. 1, гл. XI): «Наконец и бричка была заложена, и два горячие калача, только что купленные..

...*круглое стеклышко, сквозь которое Чичиков смотрел на гроб бедного обладателя косматых бровей...* — Эпизод из *Мд* (т. 1, гл. XI). *Обладатель косматых бровей* — прокурор.

.*колесо, которое до Москвы доедет, а до Казани не доедет...* — Эпизод из *Мд*: «только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания, относившиеся, впрочем, более к экипажу, чем к сидевшему в нем. «Вишь ты», сказал один другому: «вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву, или не доедет?» — «Доедет», отвечал другой. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» — «В Казань не доедет!», отвечал другой» (т. 1, гл. I).

9 *Из-за чуба седого «дида» выглядывает морда мистической свиньи...* — Эпизод из «Сорочинской ярмарки».

10 .*важеватые ведьмы угощают приятелей галушками режется «в дурня» и ...крестит карты под столом.* — Эпизоды из «Пропавшей грамоты».

Все было светло в вышине Много еще дряни встречали они... — «Ночь перед рождеством» (т. I, с. 131).

12 *в «Крокодиле»...* — Рассказ Достоевского «Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже».

13 *чистый и высокий эрос Платона.* — В основе теории познания Платона — восторг любви к идее, так что восторг и познание оказывались неразрывным целым. Платон рисовал восхождение души от телесной любви к любви в области духа, а от последней — к области чистых идей. Этот синтез любви («эроса») и познания он понимал как особого рода неистовство и экстаз.

14 *Смотри мне, Явдоха благословения божия.* — «Старосветские помещики» (т. I, с. 239—240).

15 *Боже! думал я такая жаркая печаль!* — «Старосветские помещики» (т. I с. 243—244).

16 *Богатырь Сокольничек* — сын Ильи Муромца, герой былины «Илья Муромец и Сокольник».

Раздался петуший крик ... и никто не найдет теперь к ней дороги. — Цитата из повести «Вий» (т. I, с. 403—404).

.*анафемы ржевского Савонаролы.* — Имеется в виду священник Матвей Александрович Константиновский из Ржева — религиозный фанатик, имевший большое влияние на Гоголя в последний период его жизни. *Савонарола* Джироламо (1452—1498) — итальянский религиозно-политический деятель, проповедник, поэт. Фанатический враг светской, гуманистической культуры Возрождения. Сожжен на костре.

19 *одно из тех творений одни пошлые привычки.* — «Портрет» (т. II, с. 42—43).

20 ..*Пекюше Флобера.* . — см. прим. 3, с. 590.

ЭСТЕТИКА «МЕРТВЫХ ДУШ» И ЕЕ НАСЛЕДЬЕ

Впервые: «Аполлон», 1911, № 8, с. 50—58. Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 161. Ед. хр. 162 — рукописная копия с правкой автора, не имеет существенных разночтений с опубликованым текстом статьи. Печатается по тексту журнала.

Статья написана, по-видимому, после того, как была завершена работа над «Книгами отражений». В письме к Н. В. Анненской (8.VI 1909) Анненский сообщает, что читал знакомым свою статью о Гоголе (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 277). Очевидно, речь идет о публикуемой статье, которая к этому времени, вероятно, была только что закончена. Известно, что Анненский любил читать написанное им «по свежим следам». Кроме того, другие статьи его о Гоголе были к 1909 г. опубликованы, и никаких сведений о том, что после этого им была написана еще одна статья, помимо публикуемой, нет. Едва ли можно полагать, что Анненский читал конспект своей лекции о Гоголе (автограф в ЦГАЛИ), так как произведений незавершенных он, насколько известно по его письмам, вообще не читал. Поэтому можно предположить, что публикуемая

статья была завершена летом 1909 г. Существует и косвенное подтверждение этой гипотезы: Анненский включил бы эту статью в свои книги, если бы она была написана к моменту их составления, ибо она вполне соответствует проблематике, общей стилистике и методу «Книг отражений».

...часы, но, должно быть, уже с тонко звенящим, больше не державинским боем. — Подразумеваются строки из стихотворения Державина «На смерть князя Мещерского»: «Глагол времен! металла звон! / Твой страшный глас меня смущает...»

2 *...античная люцерна...* — фонарь, лампа (лат.).

3 *...наивный и трогательный рисунок.* . — Анненский пишет о гравюре Александра Степановича Солоницкого «Последние дни жизни Н. В. Гоголя» (сделана в 1852 г.; хранится в ГПБ).

4 *...отца Матвея.* — См. прим. 18, с. 610.

5 *Вот Чичиков в только что сшитом фраке.. целует сапоги у чиновника, превысившего его рангом.* — *Мд* (2, ‹Заключительная глава›).

вот на постели старая Коробочка.. такую заоблачную высь. — Этот вымышленный Анненским эпизод подчеркивает бездуховность Коробочки.

7 *Блинцы у Коробочки...* — т. 1, гл. III.

8 *...няня у Собакевича.* — т. 1, гл. V.

9 *..кулебяка у Петуха.* — т. 2, гл. III.

10 *..когда «сольвычегодские уходили.. устьсысольских.* (*это — вместо нос*). . — *Мд*, т. 1, гл. IX.

11 *Вон колоссальный ствол березы.. как сверкающая колонна.* — *Мд*, т. 1, гл. VI.

12 *Родина — казенная квартира, госпиталь в Москве.* — Достоевский родился в Москве, в здании Мариинской больницы, где отец его служил штаб-лекарем.

13 *Кадавер* (лат.) — труп.

14 *А мужик Марей.* . — См.: *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя за 1876 г., февраль, гл. 1 (Полн. собр. соч. СПб., 1883, т. 11, с. 52—57).

15 *...Макар Алексеевич Девушкин обиделся на Вареньку Доброселову, когда та дала этому глубокоуважаемому прочитать повесть об украденной шинели.* — Эпизод из романа Достоевского «Бедные люди». См. письмо Девушкина к Вареньке от «Июля 8».

16 *Тентетников, семья Платоновых.* — См. *Мд*.

17 *Бальзаминов* — герой трилогии А. Н. Островского «Праздничный сон — до обеда» (1857), «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» (1861) и «За чем пойдешь, то и найдешь» (1861).

18 *Агафья Тихоновна.* — См. пьесу Гоголя «Женитьба».

19 *Любим Торцов* — герой пьесы А. Н. Островского «Бедность не порок».

20 *Михеев и Степан Пробка* — крепостные Собакевича (*Мд*).

21 *...скорбным певцом коняги...* — Сказка Салтыкова-Щедрина «Коняга».

22 *Чубарый* — лошадь Чичикова.

23 *Фемистоклюс* — сын Манилова (*Мд*).

24 *Чехов мог из всякой вещи рассказ сделать.* — Анненский имеет в виду эпизод, рассказанный В. Г. Короленко. Во время одной из встреч с Короленко Чехов сказал ему: «Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы? Вот.» Он [Чехов, — *И. П.*] оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь — это оказалась пепельница, поставил ее передо мною и сказал: «Хотите, — завтра будет рассказ, заглавие: «Пепельница»» (*Короленко В. Г* Памяти А. П. Чехова. — Русское богатство, 1904, № 7, с. 216).

25 *«Навьи чары»* и *«Мелкий бес»* — романы Ф. Сологуба.

26 *Барков* — персонаж из повести Куприна «Яма».

27 *Любопытен и арцыбашевский «Санин».* — В романе М. П. Арцыбашева «Санин» (1907) отразились черты, характерные для реакционной литературы эпохи «безвременья».

РЕЧЬ О ДОСТОЕВСКОМ

Публикуется впервые по автографу (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. ед. хр. 193). Автограф датирован.

Речь о Достоевском может быть датирована не позднее чем 1883 г. (см. прим. 1 наст. статье). Почерк автографа «Речи...» также свидетельствует о том, что это одна из ранних работ Анненского. Написана она была для произнесения на каком-то вечере, где читали отрывки из произведений Достоевского (возможно, что вечер был приурочен к какой-либо дате, связанной с Достоевским). «Речь...» ориентирована на юношескую аудиторию. Здесь еще очень ощутимы традиционность в выражении мысли, назидательность; выводы еще не отлились в законченную форму, выражены еще не так смело и образно, как в более поздних статьях Анненского (ср. с речью Достоевский», 1905).

собирают деньги ему на памятник. — Речь идет о памятнике на могиле Ф. М. Достоевского в Александро-Невской лавре, открытие которого состоялось 30 октября 1883 г. Памятник был сооружен на средства от пожертвований. — См. отчет О. Миллера по устройству памятника Достоевскому («Новое время», 1883, 9 декабря).

В одном обществе, где был и Гоголь рассказ «Шинель». — См.: *Анненков П. В.* Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года. — В его кн.: Литературные воспоминания. М., ГИХЛ, 1960, с. 77.

3 *Гончаров говорит осязаемые, ясные призраки.* — Высказывания, близкие по смыслу к данному, можно найти в статье Гончарова «Лучше поздно, чем никогда». — См.: *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч.: В 12-ти т. СПб., 1899, т. I, с. 49, 75.

4 *Надпись на доме одного древнего философа Intrate nam et hic dei sunt...* [Входите, ибо здесь боги]. — В античных источниках о жизни философов такого изречения нет. Возможно, что оно связано с легендой христианского сложения. Ср. с формулировкой обращения искусителя к Адаму и Еве: «Вкусите плод и будете, как боги».

Вот маленький чиновник... — Макар Девушкин («Бедные люди»).

6 *Вот вечно пьяный...* — Штабс-капитан Снегирев («Братья Карамазовы»).

7 *Вот преступник...* — Раскольников.

8 *Он рисует, напр‹имер›, юношу ..нежность молодого сердца.* — Аркадий Долгорукий (см.: «Подросток», ч. I, гл. 5, подгл. 4).

9 *Вот образ девушки помешанной матерью.* — Варя Снегирева («Братья Карамазовы»).

10 *Вот другая девушка облагородить другого, почти преступного человека.* — Катерина Ивановна («Братья Карамазовы»).

Вот девушка, которая падает совершенно низко. . — Соня Мармеладова.

ДОСТОЕВСКИЙ

Речь была произнесена в Царскосельской гимназии.

Впервые напечатана отдельной брошюрой — Казань, 1905. Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 194. Печатается по тексту первой публикации с незначительными исправлениями, сделанными по автографу.

Много народу бегало к нему тогда в Кузнечный переулок... — Имеется в виду последняя квартира Достоевского: Кузнечный пер., д. 5, кв. 10.

2 *Кронштадтский протоиерей* — Иоанн Кронштадтский (Иоанн Ильич Сергиев, 1829—1908) — протоиерей Андреевского собора в Кронштадте, рассказы о чудесах которого привлекали в Кронштадт множество паломников.

читал обоих «Пророков». — т. е. Пушкина и Лермонтова.

стакан воды первые девять дней своих загробных скитаний. — Согласно старинному погребальному обряду, возле гроба с покойником ставился сосуд с водой, в котором должна была омыться его душа.

. *древний иудей, будущая жертва деревянной пилы.* — Речь идет о пророке Исайе — видение Исайи (см.: Библия. Книга пророка Исайи, гл. 6) взято Пушкиным в основу его стихотворения «Пророк». Согласно преданию, Исайя претерпел мученическую кончину: по повелению царя Манассии он был распилен деревянной пилой.

бледную женщину-медиума с ядовитой травиной между побелевших губ... — Наиболее важные свои решения эллины принимали лишь после обращения к дельфийскому оракулу, глашатаем которого была пифия. Она дышала ядовитыми испарениями из расселины земли и, впадая в транс, произносила невнятные слова, в которых греки видели пророческий смысл. «Ядовитая травина» привнесена Анненским скорее всего из декадентской литературы.

сами боги не брезгали служить в почтальонах и даже по кузнечной части. — Имеются в виду Гермес и Гефест (в римской мифологии: Меркурий и Вулкан).

Первая — эллинская поэзия — оказывалась чем-то вроде божественной игры. — Имеется в виду теория творчества, нашедшая наиболее яркое выражение в эллинской философии в произведениях Платона.

9 *Уэллс* Герберт Джордж (1866—1946) — английский писатель-фантаст.

10 *Павел Павлович Трусоцкий* — См. прим. 10, с. 600.

Штатский генерал Пралинский — см. прим. 17, с. 583.

12 *Омбрелька* — зонтик (от фр. ombrelle).

13 ...*бессовестные Дуклиды...* — см. *Пн*, ч. 2, гл. VI. См. также с. 182—183 (статья «Достоевский в художественной идеологии»).

. *писаришки с кривыми носами...* — *Пн*, ч. 6, гл. VI.

. *яичная скорлупа...* — *Пн*, ч. 3, гл. VI; ч. 6, гл. VIII.

жухлая масляная краска на лестницах. . — *Пн*, ч. 3, гл. VI.

лакейская песня краснощекого ребенка. . — *Пн*, ч. 2, гл. III; также ч. 6, VI.

чихающая утопленница... — *Пн*, ч. 2, гл. VI.

.. *комната у портного Капернаумова. острым углом.* — комната, в которой живет Соня Мармеладова (*Пн*, ч. 4, гл. IV).

20 *Один из критиков назвал талант Достоевского жестоким.* — Имеется в виду статья Н. К. Михайловского «Жестокий талант» (1882).

21 *Эшафодаж* — нагромождение, сооружение (фр.).

22 *Адуев* — герой романа Гончарова «Обыкновенная история».

23 *Калинович* — см. прим. 5, с. 590.

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОТНОШЕНИИ ЛЕРМОНТОВА К ПРИРОДЕ

Впервые: *РШ*, 1891, № 12, с. 73—83. Статья прочитана на годичном акте в коллегии Павла Галагана в Киеве 1 октября 1891 г. Автограф неизвестен. Не полностью сохранившаяся копия статьи (рукой В. И. Анненского-Кривича): ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 118 — обрывается на фразе: «Если из 43 описаний в его поэмах дневных меньше, чем ночных и вечерних...». Разночтений с опубликованным текстом статьи нет. Печатается по тексту журнала. В этой статье Анненский обращается к творчеству Лермонтова впервые и словно намечает путь к более поздним статьям: «Символы красоты у русских писателей» и «Юмор Лермонтова». Конспективный набросок статьи о Лермонтове, сохранившийся в черновиках Анненского (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 189), возможно, представляет собой промежуточное звено между первой и последними его статьями, посвященными творчеству Лермонтова. Датировать этот набросок, к сожалению, не представляется возможным. Этот набросок — один из неосуществленных, но весьма интересных замыслов Анненского. Наиболее существенные тезисы чернового наброска: «Ранняя склонность Пушкина к объектированию своих настроений и к разнообразию и живости картин. Лермонтов сильнее субъективностью, лиризмом. Сравнение объективно-художественных изображений «Кавказского пленника» с лирическими картинами природы в «Демоне», которые то соответствуют дикой и мрачной фигуре Демона, то нежной красоте Тамары (картина Грузии) <...> (л. 1, 1 (об.)).

Поэзия, как она представлялась Пушкину («Эхо») и как понимал ее Лермонтов («Кинжал») <...> (л. 1 (об.)).

Лермонтов в наиболее зрелых своих произведениях «Герой нашего времени», «Валерик», в своем любимом «Демоне» останавливается на неразрешенном диссонансе <. . .> (л. 1 (об.), 2).

«Герой нашего времени» — высшее, совершеннейшее произведение Л<ермонто>ва и одна из самых умных книг в нашей беллетристике.

Роман, конечно, представляет поэтическое самопризнание.

Параллель между Лермонтовым и Печориным. Печорин — это Л<ермонто>в, во многом идеализированный <. . .> (л. 4 (об.)).

Сопоставление Чацкого с Печориным. Там горе от «ума», тут горе — от «силы», от «энергии».

Но если в Печорине слышатся самопризнания поэта, то не надо все-таки забывать, что Лермонтов был поэт, а Печорин им не был, а затем, что Лермонтов изобразил Печорина, значит он его уже пережил и даже отчасти осудил» (л. 5 (об.)).

Цитаты проверены по изданию: *Лермонтов М. Ю.* Соч.: В 5-ти т. Под ред. П. А. Висковатова. М., 1889—1891.

Боденштедт сказал. для его славы. — *Боденштедт* Фридрих (1819—1892) — немецкий писатель, переводчик, журналист. Был знаком с Лермонтовым. Выпустил в Берлине двухтомное издание «Поэтическое наследие Лермонтова» (1852). Выдержки из послесловия Боденштедта к этой книге были опубликованы М. Л. Михайловым в его статье «Заметка о Лермонтове» («Современник», 1861, № 2; подписана «Л.»). Анненский не совсем точен; Боденштедт писал: «. . . довольно уже одной его «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», чтобы убедиться, в какой степени Лермонтов мог быть и поэтом объективным» («Современник», 1861, № 2, с. 320).

2 *. когда божественный глагол. . .* — «Поэт» Пушкина (1827).

3 *. . . меж детей ничтожных мира. . .* — из того же стихотворения.

4 *Тэн* Ипполит Адольф (1828—1893) — философ, эстетик, писатель. Основатель культурно-исторической школы в литературоведении, родоначальник эстетической теории натурализма как литературно-художественного направления.

наша поэзия. . . насчитывает всего три критических издания. . . — Возможно, Анненский имеет в виду следующие издания: *Державин Г. Р.* Соч.: В 9-ти т. С объяснительными примеч. Я. К. Грота. СПб., 1864—1883; *Пушкин А. С.* Соч.: В 7-ми т. Под ред. П. В. Анненкова. СПб., 1855—1857; *Гоголь Н. В.* Соч.: В 7-ми т. Под ред. Н. С. Тихонравова. М., 1889—1896 (последние два тома под ред. В. И. Шенрока). В 1891 г. издание это не было завершено, но впоследствии, работая над Гоголем, Анненский пользовался именно этим изданием.

6 *Sainte-Beuve* — Сент-Бев Шарль Огюстен (1804—1869) — критик и поэт.

7 *Кардуччи* Джозуэ — см. прим. 5, с. 619.

8 *Леопарди* Джакомо — см. прим. 5, с. 619.

9 *Творец из лучшего эфира. . .* — См. «Демон» (III, 43).

10 *Что без страданий жизнь поэта?* — «Я жить хочу! хочу печали.

11 *. жемчужина страданья.* — «Кинжал»: «. . . И в первый раз не кровь вдоль по тебе текла. / Но светлая слеза — жемчужина страданья».

12 *Ценой томительных забот.* — По-видимому, Анненский сознательно цитирует неточно, очевидно полагая, что измененная цитата более соответствует только что высказанному им положению. Ср. с Лермонтовым: «Он хочет жить ценою муки, / Ценой томительных забот, / Он покупает неба звуки, / Он даром славы не берет» («Я жить хочу! хочу печали. . .», I, 235).

создание никогда не выходило готовым ни из головы Зевса, ни из пены моря. — Согласно греческой мифологии, Афина вышла из головы Зевса. Из пены морской возникла Афродита, богиня любви и красоты.

14 *«Ригведа»* («Книга гимнов») — собрание религиозных гимнов, возникших в среде родовых жрецов арийских племен в эпоху переселения ариев в Индию. Первый литературный памятник индийской литературы. Окончательное оформление «Ригведы» относят к X в. до н. э.

15 *Ливий Тит* (59 до н. э.—17 н. э.) — римский историк.

..едва ли не Руссо первый открыл миру, что в самом сердце Европы покоятся целые залежи чистейшего эстетического наслаждения. — См. «Прогулки одинокого мечтателя» (1777—1778) Жан-Жака Руссо.

столпообразные руины... — «Счастливый, пышный край земли! Столпообразные руины... («Демон», III, 8). П. А. Висковатов снабдил эти слова следующим примечанием: «Столпообразный или пирамидальный тополь. — *М. Л.*» В печати «руины», что совершенно неправильно, ибо в Грузии нет «столпообразных руин», что заметил уже и г. Страхов («Складчина». СПб., 1887, т. I, с. 62) и другие критики, упрекая Лермонтова в ложности образов. Незнакомое выражение смущало не только критиков и издателей, но даже и переписчика последнего очерка поэмы. Он выпустил слово, и Лермонтов, продиктовав ему его, счел необходимым поместить в примечании и пояснение слова» (III, 8).

18 *..повели одного критика (они оказались тополями ранними).* — Возможно, Анненский имеет в виду упомянутого Висковатым Н. Н. Страхова.

19 *.за львицу... которой не мог простить поэту покойный профессор Рулье.* «...И Терек, прыгая, как львица, / С косматой гривой на хребте, / Ревел... («Демон», ч. I, с. III). *Рулье* Карл Францевич (1814—1858) — русский естествоиспытатель, биолог-эволюционист, в книге «Жизнь животных по отношению ко внешним условиям» писал: «Исконн народ знает, что птица на зимовье отлетает в теплые страны... и хотя народные сказания помещают эти теплые страны, «за морем, за океаном, на острове на Буяне»... но, конечно, в этом отношении народ ошибается не более... поэта, который «шумный Терек» уподобляет «львице с гривою косматой», придавая животному то, чего оно не имеет от природы» (цит. по изд.: *Рулье К. Ф.* Избранные биологические произведения. М., 1954, с. 222).

20 *..в последнем очерке «Демона» тигрица и уже без гривы.* — Последним очерком Анненский, очевидно, считает текст, помещенный в издании Висковатова, так как именно в этом тексте «вместо львицы оказалась тигрица...». Как известно, список Висковатова оказался фальсификацией. См. об этом: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.: В 6-ти т. Под ред. Б. М. Эйхенбаума. М.—Л., 1935, т. 3, с. 628—629. В издании Висковатова: «Как трещина, жилище змея, / Вился излучистый Дарьял, И разъяренною тигрицей / Косматый Терек в глубине /Ревел... (III, 7).

21 *Люблю мечты моей созданье...* — «Как часто пестрою толпою окружен...»

22 *..Лермонтов посвятил ей всего одно стихотворение вроде Монго-Столыпина...* — Возможно, Анненский имеет в виду стихотворение «Памяти А. И. Одоевского». *Столыпин* Алексей Аркадьевич (1816—1858), по прозвищу «*Монго*», родственник и близкий друг Лермонтова. Автор первого перевода «Героя нашего времени» на французский язык.

23 *Раевский* Святослав (Святополк) Афанасьевич (1808—1876) — близкий друг Лермонтова.

24 *С той дружбой краткой, но живой.* — Неточная цитата. См.: «Скажи мне, что средь этих стен / Могли бы дать вы мне взамен / Той дружбы краткой, но живой, / Меж бурным сердцем и грозой?..» («Мцыри», II, 314).

25 *Клопшток* Фридрих Готлиб (1724—1803) — немецкий поэт. В своей лирике пытался утвердить свободу чувства и поэтической фантазии, что стало позднее знаменем поэтов «Бури и натиска». Родоначальник немецкой гражданской поэзии.

26 *Казбич* — персонаж из романа «Герой нашего времени». Конь Казбича — Карагез.

27 *...Малек-Адель тургеневский...* — См. *Тургенев.* Записки охотника. Рассказ «Конец Чертопханова». *Малек-Адель* — конь Чертопханова.

28 *.бросились в глаза Боденштедту при первом знакомстве...* — Боденштедт пишет, что у Лермонтова «была гордая, непринужденная осанка, средний рост и замечательная гибкость движений» («Современник», 1861, № 2, с. 326).

29 *...Мцыри видит ангела в глубоком синем небе.* — По-видимому, имеются в виду строки из поэмы «Мцыри»: «В то утро был небесный свод / Так чист, что ангела полет / Прилежный взор следить бы мог; / Он так прозрачно был глубок, / Так полон ровной синевой!» (II, 317).

30 *Солнце сквозь хрусталь волны.* — «Мцыри» (II, 328).

31 *...Армида с рыцарями ... голландским сыром.* — *Армида с рыцарями* —

см. прим. 54; *белый монах* — см.: «Смотри-ка, молния вдали / Так и доходит до земли, / И белый месяц, как монах, / Завернут в черных облаках...» («Боярин Орша», II, 256); *...с блином и голландским сыром* — см.: «Посреди небесных тел / Лик луны туманный: / Как он кругл и как он бел, / Точно блин с сметаной» («Посреди небесных тел...»); «Луна катится в зимних облаках, / Как щит варяжский или сыр голландский» («Сашка», II, 178).

32 *В пространстве синего эфира...* — «Демон» (III, 42).

33 *.твердь и черный лоскут тучи.* — Возможно, имеются в виду строки из «Демона»: Так ранней утренней порой / Отрывок тучи громовой, / В лазурной вышине чернея, / Один, нигде пристать не смея, / Летит без цели и следа, / Бог весть откуда и куда!» (III, 32).

34 *Румяным вечером иль утра в час златой.* — «Когда волнуется желтеющая нива...»

35 *Звезда полночная и луч румяного заката.* — Вероятно, контаминация. См.: ...И для тебя с звезды восточной / Сорву венец я золотой; / Возьму с цветов росы полночной, / Его усыплю той росой; /Лучом румяного заката / Твой стан, как лентой, обовью... «Демон» (III, 37).

36 *У него змейка то клинок, донизу покрытый золотой надписью...* — См.: ...лишь змея, / Сухим бурьяном шелестя, / Сверкая желтою спиной, / Как будто надписью златой / Покрытый донизу клинок, / Браздя рассыпчатый песок, / Скользила бережно... «Мцыри» (II, 327).

37 *сталь кольчуги иль копья, в кустах найденная луною.* — «Измаил-бей» (II, 83).

38 *.он завидует ее тучам и звездам...* — «Небо и звезды».

39 *...он видит в природе бога.* .— «Когда волнуется желтеющая нива...

40 *С темно-бледными плечами.* .— «Дары Терека».

41 *Утесы простирают объятья.* — См.: «Я видел груды темных скал... / Простерты в воздухе давно / Объятья каменные их.. «Мцыри» (II, 312).

обвалы хмурятся... — См.: «Обвалов сонные громады / С уступов, будто водопады, / Морозом схваченные вдруг, / Висят, нахмурившись, вокруг». «Демон» (III, 44).

Кавказ склонился.. и слушает море... — См.: ...Немая степь синеет, и венцом / Серебряным Кавказ ее объемлет; / Над морем он, нахмурясь, тихо дремлет, / Как великан склонившись над щитом, / Рассказам волн кочующих внимая... («Памяти А. И. Одоевского»).

..утес плачет... — «Утес».

.сосна грезит о пальме. — «На севере диком...

волны, которым их воля и холод дороже знойных полудня лучей. «Волны и люди»: ..Волнам их неволя и холод дороже / Знойных полудня лучей... (I, 152).

47 *вечно холодные. облака.* — «Тучи».

48 *..звезды, которые слушают. песнь ангела...* — «Ангел».

49 *...те светила, которые не узнали прежнего собрата...* — «Демон»: ..Я видел пышное убранство / Светил, знакомых мне давно... / Они текли в венцах из злата; / Но что же? — прежнего собрата / Не узнавало ни одно!» (III, 31).

.люди, которые не узнают друг друга в новом мире. — «Они любили друг друга так долго и нежно. И смерть пришла: наступило за гробом свиданье — Но в мире новом друг друга они не узнали» (I, 336).

Ламартин Альфонс Мари Луи де (1790—1869) — поэт-романтик, публицист, политический деятель.

52 *Прозрачный сумрак, луч лампады.* — «Ветка Палестины».

53 *Ребенок видел в облаках то замки, то рыцарей Армиды (эти картины повторяются потом в ...повести «Горбач Вадим»).* — По-видимому, Анненский имеет в виду отрывок из повести: «Так иногда вечером облака дымные, багряные, лиловые гурьбой собираются на западе, свиваются в столпы огненные...и замок с башнями и зубцами растет на голубом пространстве... (V, 110).

и в «Испанцах». — См.: «Взгляни опять: подобная Армиде, / Под дымкою серебристой мглы ночной / Она идет в волшебный замок свой; / Вокруг нее и следом тучки / Теснятся, будто рыцари-вожди, / Горящие любовью...» (IV, 31).

перья на рыцарском шлеме. — «Испанцы»: «...посмотри, / Как шлемы их чернеются, как перья / Колеблются на шлемах...» (IV, 31).

56 *Над главою привидений / Колеблемые перья.* — «Измаил-бей»: ..Как над главой огромных привидений / Колеблемые перья... (II, 71).

.*облака бродят волокнистыми стадами и возбуждают в поэте зависть.* — «Демон»: «Средь полей необозримых / В небе ходят без следа / Облаков неуловимых / Волокнистые стада» (III, 17).

58 *Свиреп и одинок... Как тигр Америки суровой.* — «Измаил-бей»: «Никем неведомый поток / Внизу, свиреп и одинок, / Как тигр Америки суровой, / Бежит гремучею волной» (II, 131).

59 ...*воет, дик и злобен...* — «Дары Терека».

60 .. *прыгает разъяренный тигрицей...* — см. прим. 20, с. 615.

61 *Мне внятен был тот разговор... С упрямой грудою холмов.* — Очевидно, опечатка. Следует читать: С упрямой грудою камней» (II, 315).

обвив каймой из серебра... Бежали дружно и легко. — Очевидно, опечатка. Следует читать: «...По корням *шепчущих* кустов» («Мцыри», II, 328).

..*реки — то серебряные нити, то обнявшиеся сестры.* — См.: «...а внизу Арагва, обнявшись с другой безымянной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглою ущелья, тянется серебряною нитью и сверкает как змея своею чешуею» (V, 190). Или: .под нами лежала Койшаурская Долина, пересекаемая Арагвой и другой речкой, как двумя серебряными нитями... (V, 211). *«Обнявшиеся сестры»* — см.: Там, где сливаяся шумят, / Обнявшись, будто две сестры, / Струи Арагвы и Куры...» («Мцыри», II, 307).

64 *Страсти... оценить правосудие божие.* — Не совсем точная цитата (V, 283).

65 .. *неверно называют «Родиной».* — В автографе стихотворение называлось «Отчизна». В «Отечественных записках» (1841, т. XV, № 4, с. 283) оно появилось под названием «Родина».

66 *Он слышит райские напевы.* «Демон» (III, с. 17).

ГОНЧАРОВ И ЕГО ОБЛОМОВ

Впервые: *РШ*, 1892, № 4, с. 71—95. Автограф неизвестен. Печатается по тексту журнала с исправлением опечаток.

В основе статьи — мысль о соотнесенности личности писателя с созданными им образами, которая именно здесь впервые последовательно развита Анненским. В этом отношении статья близка к «Книгам отражений».

Перед нами девять. томов... — Имеется в виду Полное собрание сочинений Гончарова в 9-ти томах, изд. 2-е. СПб., 1886—1889. Все цитаты проверены по этому изданию.

2 *Что другому бы стало... в одну рамку.* — Белинский сказал это Гончарову в личном разговоре. Гончаров пишет: «Белинский сказал мне однажды <...>: «что другому стало бы на десять повестей, у него укладывается в одном романе!»» (VIII, 264).

. *сказал. Добролюбов про «Обломова».* — В статье «Что такое обломовщина?» Добролюбов писал: «Лень и апатия Обломова — единственная пружина действия во всей его истории. Как же это можно было растянуть на четыре части! Попадись эта тема другому автору, тот бы ее обделал иначе: написал бы страничек пятьдесят, легких, забавных, сочинил бы милый фарс, осмеял бы своего ленивца, восхитился бы Ольгой и Штольцем, да на том бы и покончил» (*Добролюбов.* Собр. соч. М.—Л., 1962, т. 4, с. 311).

4 *«Песнь торжествующей любви»* — рассказ Тургенева.

5 .*двух высокоталантливых комментаторов...* — Речь идет о Белинском, о Добролюбове.

.*над глазуновским девизом.* — *Глазуновы* — старинная фирма книгопродавцев в Москве и Петербурге. Гончарова издал Иван Ильич *Глазунов* (1826—1889), приобретший право на издание его сочинений.

7 *...Чучей, Углицких, Якубовых...* — персонажи из «Воспоминаний» Гончарова.

8 *Сам он рассказывает... первые части «Обрыва»...* — Гончаров пишет об образе Райского: «Я должен был его больше, нежели кого-нибудь, писать инстинктом, глядя то в себя, то вокруг, беспрестанно говоря о нем в кругу тогдашних литераторов, поверяя себя, допрашиваясь их мнения, читая им на выдержку отдельные главы...» (VIII, с. 210).

. Белинский отметил, что он увлекается своим уменьем рисовать. — Белинский писал: «Господин Гончаров рисует свои фигуры, характеры, сцены прежде всего для того, чтобы удовлетворить своей потребности и насладиться своею способностью рисовать... (Полн. собр. соч. М., 1956, т. 10, с. 343).

10 *Сентиментализм он осмеял... в начале своего творчества.* — Речь идет о романе «Обыкновенная история».

. дьяком «в приказе поседелым». — См.: *Пушкин*. Борис Годунов. «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»: «Так точно дьяк, в приказах поседелый, / Спокойно зрит на правых и виновных, / Добру и злу внимая равнодушно, / Не ведая ни жалости, ни гнева».

«Лучше поздно» «Лучше поздно, чем никогда» — критическая статья Гончарова.

«Взбаламученное море» (1863) — роман Писемского.

14 *«Некуда»* (1864) — роман Н. С. Лескова (вышел под псевд.: М. Стебницкий).

«Новь» (опубл. 1877) — роман Тургенева.

16 *Ювенал* Децим Юний (ок. 60—ок. 127) — римский поэт-сатирик.

Персий Флакк Авл (34—62) — римский поэт-сатирик.

Барбье Анри Огюст (1805—1882) — французский поэт.

19 *Прус* Болеслав (1847—1912) — польский писатель.

20 *«Смотрите. что наша крапива!..»* — *«...И камень не такой.. на иностранном языке лает.»* *«В самом деле — баба... иногда нет»...* — Отрывки из очерков «Фрегат Паллада».

. сознается сам. заслуженные упреки. — В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров пишет: «Я спешу, чтоб не забыть, набрасывать сцены, характеры, на листках, клочках — и иду вперед как будто ощупью, пишу сначала вяло, неловко, скучно (как начало в *Обломове* и *Райском*), и мне самому бывает скучно писать, пока вдруг не хлынет свет и не осветит дороги, куда мне идти» (VIII, 209).

22 *Начнет писать.. об игре Монахова в «Горе от ума»...* — См. статью Гончарова «Мильон терзаний». *Монахов* Ипполит Иванович (1841—1877) — актер. С 1865 г. — на сцене петербургского Александринского театра. Играл Чацкого и Молчалина.

хочет высказать свое мнение о Белинском... — См. статью Гончарова «Заметки о личности Белинского».

24 *Как умно и тонко его силы...* — Анненский, возможно, цитирует на память, имея в виду отрывок из статьи «Заметки о личности Белинского»: «Ни в ком никогда не замечал я, чтобы самолюбие проявлялось так тонко, скромно и умно, как в Белинском. Он не мог не замечать действия своей силы в обществе — и, конечно, дорожил этим: но надо было пристально вглядываться в него, чтобы ловить и угадывать в нем слабые признаки сознания своей силы: так он чужд был всякого внешнего проявления этого сознания» (VIII, 173).

Иногда я замечал.. и всегда производил. — Цитаты из книги «Воспоминания» (IX, 99—100).

26 *Пидерит* Теодор (1826—?) — немецкий писатель, врач по профессии. Наибольшей известностью пользовалась его книга «Grundsätze der Mimik und Physiognomik» (Брауншвейг, 1858; 2-е изд.: «Mimik und Physiognomik». Детмольд, 1886). На 2-е издание ссылается Анненский.

вспомните бедняка Козлова. — персонаж из романа «Обрыв». В слове *«Козлов»* исправлена опечатка, допущенная в *РШ*.

28 *. это райская птица. без хищных когтей.* — не совсем точная цитата из статьи «Лучше поздно, чем никогда».

29 *Когда-то Белинский сказал. ...пока она ему нужна».* — В сочинениях Белинского эти слова не обнаружены.

30 *«Человек-зверь»* (1890) — роман Золя; входит в его эпопею «Ругон-Маккары».
31 *Потехин* Алексей Антипович (1829—1908) — писатель, драматург. Писал преимущественно о жизни крестьян.
32 *Тит Титыч Брусков* — персонаж из пьесы А. Н. Островского «Тяжелые дни» (1863).
33 *«Школа пушкинско-гоголевская завещанный ими материал».* — Цитата из статьи «Лучше поздно, чем никогда».
34 *От Гоголя и Пушкина в литературе...* — У Гончарова: «...от Пушкина и Гоголя в русской литературе теперь еще пока никуда не уйдешь» (VIII, 217).
35 *Кифа Мокиевич* — эпизодический персонаж, символ обывателя (*Мд* 1, XI).
36 *...критик... назвал Обломова просто уродом... значения не имеет.* — Речь идет о статье М. А. Протопопова «Гончаров» («Русская мысль», 1891, № 11).
...Елены, Лизы, Марианны... — См. прим. 17, 18, с. 598.
...мелькнула всего на два мгновения в Casta diva... — «Casta diva» — ария Нормы в опере «Норма» Беллини. В романе Обломов напевает при Штольце начало каватины из этой оперы.

А. Н. МАЙКОВ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЕГО ПОЭЗИИ

Впервые: *РШ*, 1898, № 2, с. 40—61 и № 3, с. 53—66. В дальнейшем не перепечатывалась. Черновой автограф второй части статьи — ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 122—123. Существенных разночтений с опубликованным текстом статьи нет.

1 *Результаты пятидесяти пяти лет поэтической деятельности...* — Началом своей творческой деятельности Майков считал 1838 г., когда профессора Петербургского университета А. В. Никитенко и Московского — С. П. Шевырев познакомили своих студентов со стихотворениями Майкова по его рукописным тетрадкам.
2 *...В 1893 г., в шестом издании его сочинений.* — Первое собрание стихотворений Майкова в двух книгах вышло в 1858 г. Начиная с этого издания, Майков вел счет собраниям своих сочинений; шестое по счету «Полное собрание сочинений А. Н. Майкова» (СПб., 1893) стало последним прижизненным.
рассказов по русской истории... — В *Пcc*, т. 3, помимо крупных стихотворных произведений, включены «Рассказы из русской истории. (Для детей и народа)», написанные в духе официальной историографии.
..почти не дал нам... примечаний... — Обширные предисловия и примечания к целому ряду произведений Майкова сохранились в его архиве (Рукописный отдел ИРЛИ).
у нас еще не в моде давать комментарии к своим произведениям, как у итальянцев... — Об этом же Анненский говорил в статье «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе», где одобрительно отзывается о комментариях итальянских поэтов и филологов: *Д. Леопарди* (1798—1837) — к своим произведениям и *Д. Кардуччи* (1835—1907) — к изданиям Данте и Петрарки.
6 *Неофилологическое общество* (1885—1915) ставило своей целью «содействие научной разработке произведений словесного творчества романо-германских и вообще новоевропейских народов» (*Д. К. Петров.* Двадцать пять лет жизни Неофилологического общества. — «Записки Неофилологического общества при императорском С. Петербургском университете», вып. IV, 1910, с. 1). Дата чтения Анненским его статьи не зафиксирована в «Записках». Это чтение могло состояться не ранее 8.III.1897 г. (день смерти Майкова) и до момента публикации статьи в *РШ*.
7 *Шестой и седьмой томы тихонравовского издания Гоголя. . приняты... с некоторым недоумением...* — Имеется в виду 10-е издание сочинений Гоголя, сверенное «с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений» *Н. С. Тихонравовым* (1832—1893) и *В. И. Шенроком* (1853—1910). В VI и VII тома (М. и СПб., 1896) были включены первоначальные редакции и черновые наброски ряда произведений, полный свод вариантов ко всем публикуемым материалам, записные книжки, библиография, разнообразные указатели.
8 *средь пыльных мраморов потемкинских палат...* — «После посещения Ватиканского музея» (1845).

пишет поэт в год золотой свадьбы с Музой... — Пятидесятилетний юбилей творческой деятельности Майкова отмечался в 1888 г. Стихотворение «Окончен труд — уж он мне труд постылый...» (*Псс*, I, 496 с датой: 1887), связанное по содержанию с завершением работы Майкова над трагедией «Два мира», было написано в 1881 г.

10 *...учитель Майкова Гончаров...* — И. А. Гончаров, близкий друг семьи Майковых, в 1835 г. был домашним учителем будущего поэта и его брата Валериана, впоследствии — известного критика.

Гончаров превосходно обрисовал. . — См. статью «Гончаров и его Обломов», с. 260—261.

12 *«Очерки Рима»* — раздел, состоящий из 24 стихотворений (*Псс*, I, 99—146).

13 *Я одиночества не знаю.* . — «Мечтания».

14 *Виденья милые пестреют.* «Е. П. М.» («Люблю я целый день провесть меж гор и скал...»).

. *вкусы и склонности живописца...* — Сын академика живописи, Майков в юности хотел стать художником, но вынужден был отказаться от этого из-за плохого зрения.

ряд пьес, которые исчерпываются «моментами». — Во 2-й книге издания 1858 г. есть раздел, озаглавленный «Мгновения» (Стихотворения Аполлона Майкова, кн. 2. СПб., 1858, с. 113—163). Туда вошли перечисляемые Анненским стихотворения.

«Альпийские ледники». — Впервые в журнале «Время», 1861, № 9, с. 242.

«Альпийская дорога». — Написано в 1858 г.

«Все серебряное небо». — В *Псс* с датой: 1858.

«Из испанской антологии» — цикл, состоящий из 6 стихотворений, написан не позднее 1878 г.

«Из турецкой антологии» — цикл, состоящий из трех стихотворений.

Здесь место есть ... — перевод 5-го стихотворения из цикла Гейне «Роман в пяти стихотворениях». Выполнен не позже 1866 г.

23 *«У Мраморного моря», «Румяный парус»* — цикл из трех стихотворений (1887). «Румяный парус» — второе стихотворение этого цикла.

24 *Луч даже радости...* — «Утрата давняя досель свежа в тебе...»

25 *Грудь белая под желтым жемчугом...* — «Наперсница волшебиой старины. Пушкина.

26 *С глазами, полными лазурного огня.* . — «Как часто пестрою толпою окружен. Лермонтова.

27 *«Об эстетическом отношении Лермонтова к природе».* — См. 242—251.

28 *Янтарный отливом...* — «Зимнее утро» (1839).

29 .. *черный с розовым...* — «Мысль поэта».

30 *Воздушный пурпур... золото...* — «Молитва бедуина».

31 *Белый на белом...* — К картине «Введение во храм».

32 *Чернея на черной скале.* — «Тамара» Лермонтова.

33 *Лиловый... бледно-синий...* — «Тиволи».

34 *Коралл.. золото...* — «Жизнь».

35 *Палевый.* . — «Боже мой, какая нега...» («Неаполитанский альбом»).

36 ..*алый и белый...* — «Вот смотрите, о мисс Мери...» («Неаполитанский альбом»).

37 *Лазурный и розовый...* — «Румяный парус там стоит...» («У Мраморного моря»).

38 *Серебряный и серебряный...* — «Все — серебряное небо!..

39 *Рдяный... синий ...* — «Я в гроте ждал тебя в урочный час...»

40 *Румяный парус там стоит..* — первая строка стихотворения без названия из цикла «У Мраморного моря».

41 *черный с желтым...* — «Мечтания».

42 *черный с жемчужным и розовым...* — «Розы».

43 *...пестрый (лес)... красный мухомор...* — «Пейзаж».

44 *...зеленый (пруд)... голубая стрекоза...* — «Болото».

45 *«первая акварель»...* — Раздел «Акварели», состоящий из 15 стихотворений и открывающийся стихотворением «Айвазовскому».

46 *Он водил по струнам...* — Первая строка стихотворения А. К. Толстого без названия.

стихотворение написано юбилей Рубинштейна. — «А. Г Рубинштейну» (1886).

48 *Зодчий природы.* — «Горы».

49 *Отольет и отчеканит...* — «Вдохновенье — дуновенье. (1889).

50 *орел широкобежный..* — «Раздумье».

51 *темноцветные маки.* «Сон».

52 *. плод сладко-сочный...* — «Приапу».

53 *грот темно-пустынный ...* — «Все думу тайную в душе моей питает.

54 *. над чашей сереброзвонкой...* — «Вакх».

55 *. золотовласые наяды...* — «Сомнение».

56 *Силен румянорожий.* . — «Барельеф».

57 *...на брегу зелено-теплых вод..* — «Цинтии».

58 *...Апеннин верхи... с чернокудрявой, смуглой головой...* — «Campagna di Roma».

59 *лилово-серебристые горы, бред твой сквозьсонный...* — «Художник».

60 *...со смугло-палевым лицом.* . — «Все утро в поисках, в пещерах, под землей..

61 *в многомятежном море зла...* — «Упраздненный монастырь».

62 *голубок среброкрылых.* — «Пан».

63 *.. миродержавная забота.* — «Утопист».

64 *. янтарный мед..* «Раздумье».

65 *.. золотые акации.* . — «Вхожу с смущением в забытые палаты.

66 *мохнатая ель золотая буря..* — «Под дождем».

67 *голубые бездны полны...* — «Поле зыблется цветами.

68 *...незабудок сочных бирюза...* — «Болото».

69 *...в густой лазури...* — «Пан» (не позже 1869 г.).

70 *огненный куст настурций...* — «Ласточки».

71 *. грудой кудрявых груздей...* — «Осень».

72 *А красных мухоморов ряд..* «Пейзаж».

73 *. сквозистый...* — «Весна».

74 *трелится...* — «Импровизация».

75 *...зарость.* . — «Е. и. в. великому князю Константину Константиновичу».

76 *Везде попрыгав с тамбурином...* — из трагедии «Два мира», ч. 3.

77 *Да и публика знает маэстро.* «Здесь весна, как художник уж славный, работает тихо...»

78 *Но реченный Никон волком.* «Стрелецкое сказание о царевне Софье Алексеевне».

79 *«Странник»* (1866) — поэма Майкова из раскольничьего быта.

80 *Он называет себя поэтом-пустынником и отшельником...* — «Пустынник» (написано не позже 1883) и «Моему издателю (А. Ф. Марксу)» (1893).

81 *Пусть в испытаньях закалится...* — Речь идет о стихотворении «В. и А.» (1887), вошедшем в раздел «Excelsior», состоящий из 27 стихотворений, обращено к сыновьям поэта, Владимиру и Аполлону.

82 *Штернберг* Василий Иванович (1818—1845) — художник; *Ставассер* Петр Андреевич (1816—1850) — скульптор; *Иванов Антон Андреевич* (1815—1848) — скульптор. С ними Майков встречался в 1842—1843 гг., когда жил в Риме.

83 *Милюков* Александр Петрович (1817—1897) — писатель, критик, историк литературы; товарищ Майкова по университету. К нему обращено стихотворение Майкова «А. П. Милюкову. (По поводу моего 50-летнего юбилея 1888 г. апреля 30)».

84 *«Из дневника»* и *«Дочери»* — разделы, I, *Пcc.*

85 *.. образ любимой женщины, сдержанной и холодной...* — См. *Пcc*, I, 276—279 и I, 570, 573, 576.

86 *...по его страницам воспоминания детства...* — См., например, стихотворение «После посещения Ватиканского музея» и особенно поэму «Сны».

87 *.. рассказывается о любви поэта к рыбной ловле.* — См., например, стихотворения «Е. П. М.», «Я. П. Полонскому» и «Рыбная ловля».

.. «Княжна», изданная в 1877 г. не встретила сочувствия критики... — Поэма «Княжна» (1874—1876) впервые была напечатана в журнале «Русский вестник»;

1878, № 1, с. 72—94. О резко отрицательном отношенин к «Княжне» демократической критики свидетельствует запрещенная цензурой статья М. Артемьевой «Г. Майков как судья молодого поколения женщин», предназначавшаяся для журнала «Воспитание и обучение» (ЦГИА, ф. 777, оп. 2, ед. хр. 45, л. 82).

89 *Болеслав Маркевич* (1822—1884) — реакционный писатель, ревностный сотрудник катковского «Русского вестника». Сравнение Майкова с Маркевичем — явное преувеличение Анненского.

90 *Живая смесь рассказа с лиризмом, отмеченная гением Байрона, совершенно не соответствовала Майкову.* . — Майков вообще отрицательно относился к влиянию, оказанному Байроном на европейскую литературу XIX в., о чем, в частности, свидетельствует сохранившаяся в его архиве эпиграмма:

Мне Байрон был всегда противен:
Что мог лишь взять — все с мира взял, —
А бедный мир был так наивен,
Что в нем хлыща и не признал.
(ИРЛИ, 16481, л. 60 об.)

«Манифест» — стихотворение «Картинка. (После манифеста 19-го февраля 1861 г.)».

пьесы, касающиеся и отечественной, и последней восточной войны... — Анненский имеет в виду, вероятно, «Сказание о 1812 годе», цикл «Во время войны 1877—1878 года» и др.

вопрос. о контрасте «двух миров». — Проблему, поставленную Майковым в религиозно-этическом плане (см. трагедию «Два мира»), Анненский переосмысливает как проблему социальную.

Плещеевский гимн — стихотворение А. Н. Плещеева (1825—1893) «Вперед! без страха и сомненья... (не позже 1846).

«Отзывы жизни» — раздел, включенный во второй том; состоит из 12 стихотворений, написанных в разное время.

96 *Его перевод «Слова. .»* — Майков работал над переводом в 1866—1870 гг.

97 *Воззвание к князьям вложено в уста Святославу...* — В примечаниях к переводу Майков настаивал на том, что в предшествующих изданиях «Слова... обращение Святослава к князьям, его «злато слово», произвольно урезалось.

98 *Михаил* — русский князь, в 1246 г. был убит в Орде.

99 *. пред правдою державной...* — «У гроба Грозного» (1887).

100 *...из Аполлодора Гностика...* — раздел первого тома *Псс*, составленный из стихотворений вымышленного Майковым поэта древности. «Не люблю обнаруживать моих интимнейших мыслей и представлений, — писал Майков М. И. Сухомлинову 28 сентября 1889 гг., — вот и прибег к такой уловке. Но секрет обнаруживаю немногим, а многих оставляю в заблуждении (даже филологов), что будто есть такой поэт II в.; некоторые отвечали мне: „Знаю, знаю!“» («Русская старина», 1899, № 3, с. 494).

.. Астарты и Ваалы. заменили Геб и Аполлонов... — Подразумевается отход Майкова от антологической поэзии в последние годы жизни, в частности стихотворения «Мы выросли в суровой школе. (1890), «Окончен труд — уж он мне труд постылый...» (1881).

102 *...дщерью небес...* — «Ответ Л.» (1887).

103 *Что за цветы в нем — мы не знаем...* «Оставь, оставь! На вдохновенный...» (1888).

104 *Сенарий* (senarius — лат.) — шестистопный стих, преимущественно ямбический.

105 *...похвалу такого чуткого ценителя поэтической правды, как Белинский...* — Имеется в виду восторженный отзыв Белинского о первом сборнике стихотворений Майкова (СПб., 1842). См.: *Белинский В. Г* Полн. собр. соч. М., 1955, т. VI, с. 7—30.

106 *«Сон»* — первое опубликованное стихотворение Майкова («Одесский альманах на 1840 год», с. 571, подпись: *М.*); получило одобрительный отзыв Белинского. См.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954, т. V, с. 257.

[107] *...бури и тревог, и воли дорогой...* — «Раздумье» (1841).
[108] *О! Дайте мне весь блеск весенних грез...* — «Дума» (1841).
[109] *...заслоняются в октавах.. барельефом...* — намек на одноименные стихотворения Майкова.
[110] *Люций* — герой «лирической драмы» «Три смерти» (написано не позже 1851), эпикуреец; *Деций* — герой трагедии «Два мира» (1872, 1881), римский патриций, эпикуреец.
[111] *Lorenzo, Pepino* — герои стихотворений «Lorenzo» (1841) и «В остерии» (1841).
[112] *«Древний Рим»* — написано не позже 1843 г.
[113] *Лида и Марцелл* — герои трагедии «Два мира», христиане.
[114] *Сенека* (ок. 4 г. до н. э. — 65 г.) — герой «лирической драмы» «Три смерти»; философ, реальное историческое лицо.
[115] *Сыны печальные бесцветных поколений...* «Древний Рим»; написано не позже 1843 г.
[116] *В 1870 г.* — стихотворение «Пан» написано не позже 1869 г.
[117] *...первый очерк в 1852 г. ...* — В действительности первая черновая редакция драмы относится к июлю 1842 г.
[118] *Лукан* — герой «лирической драмы» «Три смерти». Реальное историческое лицо (39—65 н. э.), поэт, автор исторической поэмы «Фарсалия, или О гражданской войне».
[119] *Ювенал* — действующее лицо трагедии «Два мира». Реальное историческое лицо (р. ок. 60—ум. ок. 127) — римский поэт-сатирик.
[120] *Диатриба* — резкая обличительная речь с нападками личного характера.
[121] *Кто из русских поэтов, кроме Майкова, не попробовал своих сил над Дантом или не подражал Данту?* — Анненский, по-видимому, не учитывает ни стихотворения «Отрывок» («Над прахом гения свершать святую тризну...»), вошедшего в *Псс*, ни стихотворения «Вихрь» (1856), ни поэмы «Сны» (1856—1858), задуманных как «подражание Данту». После журнальной публикации не перепечатывались. О поэме «Сны» Гончаров писал автору: «Я — не шутя слышу в ней Данта, то есть форма, образ, речь, склад...» (*И. А. Гончаров.* Собр. соч., т. VIII. М., 1955, с. 315).
[122] *«Из бездны Вечности, из глубины Творенья...»* — Первая строка стихотворения без названия (1892).

...от Гафиза... до Апокалипсиса. — Имеются в виду следующие произведения Майкова: «Из Гафиза» (написано не позже 1874), «Бальдур. Песнь о солнце по сказаниям Скандинавской Эдды» (не позднее 1870), «Сказание о Петре Великом в преданиях Северного края» (1874), «Сон негра» (Из Лонгфелло, 1859), переводы из Гейне, «Из Апокалипсиса» (1868).
[124] *...я... сверял Эсхила...* — Имеется в виду поэма «Кассандра» — переложение нескольких сцен из трагедии Эсхила «Агамемнон». Закончено Майковым не позднее 1874 г.
[125] *«Белорусская песня».* — Имеются в виду две из семи переведенных Майковым белорусских песен, включенные в *Псс.* Остальные вошли только в сб. «Поэзия славян» (под редакцией Н. В. Гербеля. СПб., 1871) и были, по всей вероятности, неизвестны Анненскому.
[126] *Шекспир, Жуковский Рубинштейн оставили свои имена, связанными с майковской лирикой.* — Имеются в виду следующие стихотворения: «Юбилей Шекспира» (1864), «Жуковский» (1883), «Крылов» (1868), «Пушкину» (1880), «Перечитывая Пушкина» (1887), «А. А. Фету в день его 50-летнего юбилея 28 января 1889 г.», цикл из двух стихотворений «Я. П. Полонскому» (1855, 1857) и стихотворение «Я. П. Полонскому. Читано на его пятидесятилетнем юбилее 10 апреля 1887 г.», «Е. и. в. великому князю Константину Константиновичу» (1887) и «К. Р.» («Эти милые две буквы...», 1889). Русскому поэту А. А. Голенищеву-Кутузову (1848—1913), связанному с Майковым многолетними дружескими отношениями, он посвятил стихотворение «Гр. А. А. Голенищеву-Кутузову» (1887). См. также стихотворения «На смерть М. И. Глинки» (1857), «Айвазовскому» (1877), «А. Г. Рубинштейну» (1886) и др.
[127] *Как стих слагается...* — «Е. П. М.» (1842).

[128] *Есть мысли тайные в душевной глубине.* — первая строка стихотворения без названия (1868).

[129] *Убрал поля, срубил леса.* . — «Е. и. в. великому князю Константину Константиновичу».

[130] *Нет, мысль твоя пусть зреет и растет.* «Не отставай от века» — лозунг лживый..

[131] *Ждет вдохновенья много лет.* . — «Мысль поэтическая — нет! ..» (1887).

[132] *Нужна, быть может, в сердце рана*... — «Мысль поэтическая — нет! (1887).

[133] *Все минувшие страданья*... — «В альбом» (1857).

[134] ...*сил и дерзновения*... — «Художнику» (1881).

[135] . *в изящной картине прилета белых лебедей*... — «Белые лебеди, вестники светлой Весны прилетели...» (1891).

[136] *Малейшую черту обдумай строго в ней.* «Возвышенная мысль достойной хочет брони...» (1869).

. *даль, высь, безграничность.* — См., например, «Оставь, оставь! На вдохновенный. (1888), «Е. и. в. великому князю Константину Константиновичу», «Excelsior», «Из темных долов этих взор...» (1883) и др.

. *Муза, Вечность.. Любовь.* — См., например, «Ответ Л.» (1887), «Дух века ваш кумир; а век ваш — краткий миг. (1877), «Из бездны Вечности, из глубины Творенья. (1892), «Аскет! ты некогда в пустыне... (1893), «Пустынник» (1883) и др.

..*нетленных образов горизонтов..* «Гр. А. А. Голенищеву-Кутузову» (1887).

...*а любовь к славе. погибели.* — «Ответ Л.» (1887).

Муза для него стала дщерью небес вечность. - «Ответ Л. «Оставь, оставь! На вдохновенный. (1888).

[142] *И смерть — не миг уничтоженья*... — «Аскет! ты некогда в пустыне.. (1893).

[143] «*Что такое искусство*». — Эстетический трактат Л. Н. Толстого впервые был напечатан в журнале «Вопросы философии и психологии» (1897, № 40 и 1898, № 41).

[144] *Шульц* — очевидно, оговорка Анненского, возможно, имевшего в виду гончаровского Штольца из романа «Обломов» (см. в статье «Гончаров и его Обломов»).

[145] *Соломин* — один из героев романа Тургенева «Новь», либеральный постепеновец.

[146] *В борозды, покинутые всеми.* — «Прозрачных облаков спокойное движенье. .» А. К. Толстого (1874).

Влияние поэмы о *Дигенисе*... — Византийская эпопея «Дигенис Акрит», представляющая обработку народных преданий героического характера, в русском переводе Г Дестуниса и с его комментариямн была опубликована в изд.: «Разыскания о греческих богатырских былинах средневекового периода» (СПб., 1883).

[148] *Эредиа* Жозе Мария (1842—1905) — французский поэт, входивший в группу «Парнас».

[149] *Грекур* Жан Батист де (1683—1743) — французский поэт, представитель вольнодумной поэзии XVIII в., окрашенной в эротические и фривольные тона.

[150] *Парни* Эварист Дезире де Форж (1753—1814) — поэт, выступавший в жанре «легкой поэзии». Им увлекались в юности К. Н. Батюшков и Пушкин.

Лессинг Готхольд Эфраим (1729—1781) — немецкий писатель, просветитель, теоретик искусства.

[152] *Виламовиц-Меллендорф* Ульрих фон (1848—1931) — немецкий филолог-эллинист. В книге «Herakles» (т. I, с. 155) полемизировал с трактовкой трагедий Еврипида «Трахинянки» и «Филоктет», данной Лессингом в его «Лаокооне».

...*перевода, который когда-то был сделан... Фетом.* — Имеется в виду издание «К. Гораций Флакк в переводе и с объяснениями А. Фета» (М., 1883). Анненский в оценке фетовского перевода солидарен с П. Порфировым, автором собственного перевода Горация (*Кв. Гораций Флакк*. Оды, кн. 1—4. СПб., 1898—1902, с. 13), который критически относится к своему предшественнику. Анненский посвятил переводу Порфирова специальную работу (Разбор стихотворного перевода

лирических стихотворений Горация П. Ф. Порфирова. СПб., 1904). Этим разбором Анненский представлял перевод Порфирова на соискание Пушкинской премии 1904 г., которая и была присуждена переводчику.

...*появление в журналах... статей по эстетике...* — Имеются в виду работы Вл. С. Соловьева «Красота в природе» («Вопросы философии и психологии», 1889, № 1, с. 1—50), «Общий смысл искусства» (там же, 1890, № 5, с. 84—102) и др.; трактат Л. Н. Толстого «Что такое искусство?» (там же, 1897, № 40 и 1898, № 41); статья З. А. Венгеровой (1867—1941) «Сандро Боттичелли» («Вестник Европы», 1895, № 12, с. 767—802); статьи А. Волынского «Леонардо да Винчи...» («Северный вестник», 1898, № 1—5).

Куглер Франц (1808—1858) — немецкий историк искусства, автор «Руководства к истории искусства».

156 *Любке* Вильгельм (1826—1893) — немецкий историк искусства.

157 *Карьер* Мориц (1817—1895) — немецкий философ и эстетик, автор труда «Искусство в связи с общим развитием культуры».

158 *Гнедич Петр Петрович* (1855—1925) — историк искусства, автор «Истории искусств» (СПб., 1885).

159 *Давно ли наш классицизм ограничивался логической муштрой... в сфере языка...* — Речь идет о формально-грамматическом характере «классического образования», введенного в 1871 г. по проекту министра народного просвещения Д. А. Толстого (1866—1880). В его основе лежало усиленное изучение древних языков (греческого и латинского) в ущерб всем другим предметам, исключая математику. Но уже в 1889 г. тогдашний министр народного просвещения И. Д. Делянов (1882—1897) вынужден был в представлении Государственному совету признать «недостатки современных гимназий, одностороннее грамматическое направление» и то, что «прохождение подробного курса грамматики и упражнения в переводах с русского языка на древние отдельных фраз искусственно составленных отрывков оттеснило на второй план чтение и объяснение писателей». Цит. по кн.: *Демков М. И.* История русской педагогии, ч. III. М., 1909, с. 453.

160 *Экзегеза* — объяснение и толкование текста.

161 *Остромирово Евангелие* — древнейший памятник старославянской письменности русской редакции, созданный в 1056—1057 гг.

162 *Семема* — единица смысла.

163 ...*Шиллера с его «Ифигенией»...* — Имеется в виду шиллеровский перевод трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде».

164 *Монти* Винченцо (1754—1828) — итальянский поэт и филолог, в 1817—1826 гг. перевел и издал «Илиаду» Гомера.

...*тексты, записанные господином Добровольским... поэтической старины.* — Имеется в виду «Рассказ Матрешки Антоненкавый а сваей жисти», помещенный в кн.: Смоленский этнографический сборник. Сост. В. Н. Добровольский. Под ред. В. И. Ламанского и И. Н. Половинкина. СПб., 1891, ч. I, с. 45—68.

166 ...*балладу Гете «Mignon».* — Перевод стихотворения Гете, помещенного в его романе «Ученические годы Вильгельма Мейстера», впервые под заглавием «Миньона» опубликован в 1866 г.

...*мужские стихи 5 и 6 очень грубо обрываются широким слогом — да, чего нет у Гете (Dahin-ziehn).* — Рефрен майковского перевода: «Туда, туда!», рифмующийся со словом «навсегда». У Гете рифмы рефрена: Dahin-ziehn (Туда — улететь!).

«An Lida». — В переводе Майкова это стихотворение под заголовком «Из Гете» было впервые напечатано в 1874 г.

...*из Лонгфелло...* — Майков перевел стихотворения Лонгфелло «Сон негра» (1859) и «Excelsior» (1881).

170 *Из Мицкевича Майков перевел три Крымских сонета...* — См. «Аккерманские степи», «Байдарская долина», «Алушта днем».

...*шесть полных русских переводов...* — «Крымские сонеты» Мицкевича переводили И. И. Козлов (СПб., 1829), П. А. Вяземский (прозой, 1827), В. И. Любич-

Романович (СПб., 1829), Н. А. Луговской (1858), В. А. Петров (1874) и названный Анненским Н. П. Семенов.

172 *...у Данилевского...* — В романе «Новые места». Это описание завершается ссылкой на «Тараса Бульбу» Гоголя.

173 *...Майков и А. К. Толстой, оба перевели известную гейневскую вещь...* — Имеются в виду переводы стихотворения Гейне, выполненные в 1857 г. Майковым («Пора, пора за ум мне взяться!..») и А. К. Толстым («Довольно! Пора мне забыть этот вздор!..»).

74 *Майков ... Толстой ... в первой половине семидесятых годов.* — 5-я часть романа «Обрыв», куда был включен толстовский перевод, напечатана в журнале «Вестник Европы» (№ 5, 1869).

175 *Майков не обратил внимания даже на личный характер пьесы.* — В переводе Майкова цитируемые Анненским строки Гейне звучат:

С которым в мир привык являться
Я как напыщенный актер!

В переводе Толстого:

Довольно с тобой, как искусный актер,
Я драму разыгрывал в шутку.

176 *Кто скажет горному орлу...* — «Мысль поэта» (1839).

177 *Зачем арапа своего...* — неточная цитата из поэмы Пушкина «Езерский» (строфа XIII).

178 *Зачем давать цвета и звуки...* — «Зачем предвечных тайн святыни...» (1887).

179 *Пар полуденный душистый...* — Из четвертого стихотворения цикла «В степях» (1863).

180 *Мы все блюстители...* — «Вопрос».

181 *И тоскуют и крушатся...* — «В темном аде под землею...».

182 *..народную былину «Птицы» или «Девку-семилетку».* — Один из вариантов лины «*Птицы*» начинается стихами:

И отчего, братцы, зима становилась?
Становилась зима от морозов

и т. д. (о весне, лете, осени). См. в кн.: Былины: В 2-х т. М., 1958, т. II, с. 407. «*Девка-семилетка*». — Имеется в виду сказка «Семилетка» (Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. М.—Л., 1964, 120).

183 *А вкруг — без цели, без следа...* — «Жрец» (1848, 1858).

184 *Даль звенит... Кого-то кличет...* — «Чайльд-Гарольд».

185 *Похвалилася Смерть в преисподней...* — «Показалась звезда на востоке...».

186 *...подобные же изображения в наших былинах и сказках...* — См. например, в былине «Первая поездка Ильи Муромца в Киев»:

Как бы двор у Соловья был на семи верстах,
Как было около двора железный тын,
А на всякой тыниньки по маковке —
И по той по голове богатырския.

(Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1977, с. 186).

187 «*Крокет в Виндзоре*» (1876) — стихотворение И. С. Тургенева.

188 *Монах, как будто львиной лапой...* — «Савонарола» (1851).

189 *И в умилении святом...* — «Клермонтский собор» (1853).

190 *Дождик лил сквозь солнце, и под елью мшистой...* — «Под дождем» (1856).

191 «*Маститые, ветвистые дубы...*» — первая строка стихотворения без названия (написано не позже 1869 г.).

192 *Песни, словно гул в струнах...* — «Певец» («Не красив я, знаю сам...»).

193 *И голос соловья в саду звучит и блещет...* — «На пути» (1843).

ПУШКИН И ЦАРСКОЕ СЕЛО

Впервые: отдельной брошюрой: Пушкин и Царское Село. СПб., 1899. Автограф неизвестен.

Цитаты проверены по изд.: *Пушкин*. Сочинения: В 7-ми т. СПб., 1855—1857.

1 *...в Москве на Немецкой улице...* — ныне Бауманская улица.

2 *...от Невы до Арпачая?* — Пушкин упоминает Арпачай в «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года» (1836): «Перед нами блистала речка, через которую должны мы были переправиться. Вот и Арпачай, сказал мне казак. Арпачай! наша граница!» (Глава II).

3 *Сооружаются новые памятники: у нас, в Одессе, в Петербурге.* — В Царском Селе (ныне г. Пушкин) поставлен памятник поэту работы Р. Р. Баха; в Одессе — Ж. Полонской; в Петербурге — А. М. Опекушина.

4 *...по словам биографа, «завершилась событием, исполненным драматической силы и глубокой нравственной цели»...* — См.: *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. См. в: Сочинения Пушкина. Изд. П. В. Анненкова. СПб., 1855, т. I, с. 428: «...все это делает кончину Пушкина событием, исполненным драматической силы и глубокой нравственной идеи».

5 *Здесь Пушкин провел 6 с половиной лет...* — Пушкин учился в Лицее с октября 1811 г. по июнь 1817 г.

«*В те дни, в таинственных долинах...*» — «Евгений Онегин» (гл. 8, с. I).

...в том стихотворении, которое так восхитило и растрогало старика Державина. — В 1815 г. на лицейском экзамене Пушкин прочел «Воспоминания в Царском Селе». Позднее Пушкин писал об этом: «Я прочел мои «Воспоминания в Царском Селе», стоя в двух шагах от Державина. Я не в силах описать состояние души моей: когда дошел я до стиха, где упоминаю имя Державина, голос мой отроческий зазвенел, а сердце забилось с упоительным восторгом... Державин был в восхищении; он меня требовал, хотел меня обнять... Меня искали, но не нашли...» (*Пушкин.* Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1962, т. 7, с. 275—276).

8 *Навис покров угрюмой нощи...* — «Воспоминания в Царском Селе» (1815).

9 *Он видит, окружен волнами...* — Там же.

10 *...когда Державин... бросился целовать поэта... мы все... молчали».* — Цитата из воспоминаний И. И. Пущина, приведенная, по-видимому, на память. Пущин пишет: «Когда же патриарх наших певцов в восторге, со слезами на глазах бросился целовать и осенил кудрявую его голову... Дальше цитата приведена точно. См.: Записки И. И. Пущина о дружеских связях его с Пушкиным. — Атеней, 1859, ч. 2, с. 518.

Те гимны важные, внушенные богами... «Муза». У Пушкина: «И гимны важные...»

12 *Служенье муз не терпит суеты...* — «19 октября» (1825).

13 *Диереза* (греч.) — разделенность. В русской метрике диерезой принято называть особый стилистический прием фонетического характера. Термин «диереза» употребляется иногда для обозначения словораздела, совпадающего со стопоразделом. В этом смысле и употребляет его Анненский.

14 *...вот величавый в своем смирении патриарх...* — *Патриарх* из трагедии «Борис Годунов» (см. сцену «Царская дума»).

..великолепный — Орловский, а рядом... в честь победителя при Кагуле, Румянцева. — Орлов, Алексей Григорьевич (1737—1807) — военный деятель, генерал-адмирал. За победоносные сражения у Наварина и Чесмы (1770) получил титул князя Чесменского. *Румянцев*, Петр Александрович (1725—1796) — полководец, генерал-фельдмаршал. Трижды разбил турок при Рябой Могиле, Ларге и *Кагуле.*

16 *Да будет омрачен позором...* — «Наполеон».

17 *Для бедной легковерной тени...* — «Под небом голубым страны своей родной...»

18 *Уж десять лет ушло с тех пор, и много...* — «Вновь я посетил...»

19 *...голова Крылатой Победы...* — Речь идет о статуе Нике Самофракийской.

20 *Воспоминаньями смущенный...* — «Воспоминания в Царском Селе» (1829).

21 *И долго я блуждал, и часто, утомленный...* — «Воспоминания в Царском Селе» (1829).

22 *Что пройдет, то будет мило.* — «Если жизнь тебя обманет...».

23 *Захарово* — имение М. А. Ганнибал. Пушкин упоминает о нем в «Послании к Юдину»: «Мне видится мое селенье, / Мое Захарово; оно / С заборами, в реке волнистой / С мостом и рощею тенистой / Зерцалом вод отражено».

24 *...когда, еще незнаемый никем...* — Строки из стихотворения «К Чаадаеву».

25 *с грезами «первосония» (пушкинское непривившееся слово)...* — См.: «Я находился в том состоянии чувств и души, когда существенность, уступая мечтаниям, сливается с ними в неясных видениях первосония» («Капитанская дочка». — *Пушкин.* Полн. собр. соч.: В 16-ти т. М., 1938, т. 8, с. 289).

26 *Бежит он, дикой и суровый...* — Строки из стихотворения «Поэт» («Пока не требует поэта...», 1827).

27 *Кошанский,* Николай Федорович — профессор российской и латинской словесности в Лицее, прозванный Аристархом.

28 *Брожу ль над тихими водами...* — Строки из стихотворения «Моему Аристарху».

29 *...когда в Михайловском спугивал своими стихами стаи молодых уток.* — Анненский имеет в виду строки из «Евгения Онегина»: «Тоской и рифмами томим, / Бродя над озером моим, / Пугаю стадо диких уток: / Вняв пенью сладкозвучных строф, / Они слетают с берегов» (гл. 4, с. XXXV).

30 *...носила название «розового поля»...* — Имеется в виду *Розовое поле* в Екатерининском парке в Царском Селе (при Екатерине II там росли розы), отведенное лицеистам для игр.

31 *...в царствование Семирамиды севера...* — Екатерины II.

32 *Царскосельский дворец, построенный в 1744 г. графом Растрелли...* — Проект дворца был разработан архитектором М. Г. Земцовым в 1743 г., но не был осуществлен. С 1752 г. строительство дворца производилось по проекту Варфоломея Варфоломеевича (Бартоломео Франческо) *Растрелли* (1700—1771).

33 *...известные изображения волшебных садов и чертога во второй песне «Руслана и Людмилы»...* — См.: «И наша дева очутилась / В саду. Пленительный предел: / Прекраснее садов Армиды / И тех, которыми владел / Царь Соломон иль князь Тавриды...» и далее.

...первые песни «поэмки» были написаны Пушкиным еще в Лицее. — Поэма «Руслан и Людмила» была начата в лицее в 1817 г. (опубликована в 1820).

35 *Ариосто,* Лудовико (1474—1533) — итальянский поэт, автор знаменитой поэмы «Неистовый Роланд» (1516). Пушкин переводил отрывки из этой поэмы.

36 *Богданович* Ипполит Федорович (1743—1803) — поэт. Особенной известностью пользовалась его поэма «Душенька» (1778) — вольное переложение романа Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона» (1669). Ср. у Пушкина: «Мне галлицизмы будут милы, / Как прошлой юности грехи, / Как Богдановича стихи» («Евгений Онегин», гл. 3, с. XXIX).

37 *Летят алмазные фонтаны...* — «Руслан и Людмила» (песнь II).

38 *...его имя, по признанию... (Грота), обратилось в ... палладиум.* — *Грот* Яков Карлович (1812—1893) — филолог, академик (с 1858), вице-президент Академии наук (с 1889). Окончил лицей в 1832 г. Автор книги «Пушкин, его лицейские товарищи и наставники» (СПб., 1887). В этой книге Грот пишет: «Имя Пушкина было для лицея палладиумом и спасло его от духовного падения в ту нерадостную пору, когда железная рука Аракчеева исторгла лицей из под влияния князя Голицына и отдала его под военную опеку» (указ. соч., с. 40).

39 *Дней Александровых прекрасное начало* — Строка из стихотворения «Послание к цензору».

40 *...«кельи», как их называл Пушкин...* — «К сестре»: «Все тихо в мрачной келье: / Защелка на дверях, / Молчанье — враг веселий, / И скука на часах!»

41 *Энгельгардт, Егор Антонович* (1775—1862) — директор Царскосельского лицея с 1816 по 1823 г. Многие годы поддерживал дружеские отношения с воспитанниками лицея; переписывался со ссыльным И. И. Пущиным.

42 *«Благодаря богу у нас царствует свобода...* — Выдержка из письма Алексея Демьяновича Илличевского к Павлу Николаевичу Фуссу. Вероятно, Анненский цитирует по кн.: *Грот Я.* Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. СПб., 1887, с. 79.

43 *...успехи были слабые... об этом не раз говорил впоследствии и сам Пушкин (например, в письме к брату).* — См. письмо к Л. С. Пушкину от первой половины ноября 1824 г.: «Знаешь ли мои занятия? до обеда пишу записки, обедаю поздно <...>, вечером слушаю сказки — и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания» (*Пушкин.* Полн. собр. соч., т. 13, с. 121).

44 *Карцов* Яков Иванович (1784—1836) — преподаватель математики в лицее.

45 *Куницын* Александр Петрович (1783—1841) — профессор политических наук в лицее, известный юрист.

46 *Кайданов* Иван Кузьмич (умер в 1843 г.) — профессор истории в лицее. Автор исторических учебников.

47 *Поэт Батюшков когда-то сказал про своего молодого соперника Пушкина, что его следовало бы подольше продержать на молочном супе и логике.* — См. письмо К. Н. Батюшкова к А. И. Тургеневу от 10 сентября 1818 г.: «Сверчок что делает? Кончил ли свою поэму? Не худо бы его запереть в Геттинген и кормить года три молочным супом и логикою. Из него ничего не будет путного, если он сам не захочет; потомство не отличит его от двух однофамильцев, если он забудет, что для поэта и человека должно быть потомство» (*Батюшков К. Н.* Соч.: В 3-х т. СПб., 1886, т. 3, с. 533).

48 *Галич* Александр Иванович (1783—1848) — преподаватель латыни в лицее; философ по образованию; один из первых последователей Шеллинга в России.

49 *Мы шестеро, намеченные в гвардию...* — См.: Записки И. И. Пущина о дружеских связях его с Пушкиным, с. 500—501.

50 *В известном послании...* — «Чаадаеву» (1821).

51 *Но я любил уже рукоплесканья...* — «19 октября» (1825).

52 *«Другу стихотворцу».* — Стихотворение называется «К другу стихотворцу».

53 *Лачужка под землей, высоки чердаки...* — «К другу стихотворцу». После второй строки сверху пропущена строка: «Поэтов — хвалят все, питают — лишь журналы».

54 *...стихи, посвященные памяти госпожи Ризнич...* — Речь идет о стихотворении «Под небом голубым страны своей родной...». Ниже приводятся строки из этого стихотворения. Под заглавием «На смерть Р<изнич>» вошло в список стихотворений, предназначаемых для издания, составленный в 1828 г.

55 *...Овидия, который с бледной улыбкой принимает дань наивного обожания скифов...* — Вероятно, контаминация: о скифах и Овидии Пушкин пишет в стихотворении «К Овидию» (1821), об «изнеженном» и «беспомощном» Овидии, принимающем «дань наивного обожания» жителей Дуная, — в поэме «Цыганы» (см. рассказ Старика об Овидии).

56 *Альбер* — персонаж драмы «Сцены из рыцарских времен».

57 *..Пушкин признал ее не подлежащей печати.* — Анненский цитирует продолжение стихотворения «Воспоминание», не опубликованное при жизни Пушкина и не входящее в канонический текст.

58 *Благослови, поэт!...* — «К Жуковскому» (1816).

59 *...в известных стихах лицейской годовщины 1825 г.* — Стихотворение «19 октября».

60 *Ты вспомни первую любовь...* — «В альбом Пущину».

61 *Матюшкин* Федор Федорович (1799—1872) — лицейский товарищ Пушкина; впоследствии — адмирал.

62 *Поэта дом опальный...* — строки из стихотворения «19 октября» (1825).

63 *Кто не помнит картины Ге?* — Речь идет о картине Николая Николаевича *Ге* (1831—1894) «И. И. Пущин в гостях у Пушкина» (1875).

64 *Пущин пишет: «Не было силы остановить лошадей у крыльца... и чуть не задушил ее в объятиях».* — См.: Записки И. И. Пущина о дружеских связях его с Пушкиным, с. 531.

[65] *Пушкин убит! ... пора и нам убираться...* — Вероятно, Анненский цитирует по книге: *Грот Я.* Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, с. 98—99.
[66] *Изабелла / Душой о грешнике, как ангел, пожалела...* — «Анджело», ч. III, с. VII.
[67] *Да будет омрачен позором...* — «Наполеон».
[68] *Он между нами жил...* — Первая строка стихотворения, посвященного А. Мицкевичу (1834).

ТЕАТР ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

Впервые — в газете «Голос Севера» 1909, 6.XII, с. 3, Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 159; разрозненные черновые наброски к статье. Печатается по тексту публикации.

Статья-рецензия об «Анфисе» Л. Андреева была написана Анненским в конце октября—в ноябре 1909 г. Первое представление пьесы состоялось 10.X 1909 г. в Новом драматическом театре. В ЦГАЛИ хранится письмо Т. А. Богданович к И. Ф. Анненскому от 6.X 1909 г., содержащее приглашение на этот спектакль: «Не пойдешь ли ты в субботу 10-го на первое представление «Анфисы» Андреева. Мы собираемся целой компанией...» (ф. 6, оп. 1, ед. хр. 300).

[1] *Филарет.* — Скорее всего, имеется в виду Филарет (в миру Василий Михайлович Дроздов), митрополит московский, крупный духовный оратор и богослов (1782—1867).
[2] *...начальник станции «Грешницу» декламировать начнет.* — См.: *Чехов.* Вишневый сад, III. *«Грешница»* — поэма А. К. Толстого.
[3] *Бо-фис* — пасынок или зять (*фр.*).
[4] *Радамант* — сын Зевса и Европы, брат Миноса. Радамант вместе с Миносом и Эаком судил души умерших в подземном царстве.
[5] *Она от Иуды, от его неслитостей...* — См. статью «Иуда, новый символ», с. 148.
[6] *.М. и Ж. Вейнингера...* — *Вейнингер,* Отто (1880—1903) — автор книги «Пол и характер» (1903), построенной на противопоставлении типов мужского и женского (*М.* и *Ж.*) начал.
[7] *Шекспир с Офицерской.* — В Новом драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, который находился на Офицерской улице (ныне улица Декабристов), шли пьесы Л. Андреева «Жизнь человека» (1907) и «Анфиса».
[8] *вдруг какой-то шут о своих калошах, которые, наверное, обменяют.* — См. в конце III действия слова Розенталя: «Великолепный скандал! Только теперь, наверное, калоши переменили Мне при каждом скандале калоши меняют».

О СОВРЕМЕННОМ ЛИРИЗМЕ

Впервые — «Аполлон», 1909, № 1, с. 12—42; № 2, с. 3—29; № 3, с. 5—29. Печатается по тексту публикации. В ЦГАЛИ хранятся черновые варианты статьи: ф. 6, оп. 1, ед. хр. 135—137. В настоящем издании печатается первая часть статьи, представляющая наибольший историко-литературный интерес. Эта часть состоит из двух разделов.

«О современном лиризме» — одна из последних статей Анненского, написанная им специально для журнала «Аполлон». Работа над статьей шла летом—осенью 1909 г.

Статья «О современном лиризме» осталась неоконченной. Анненский предполагал написать еще третью часть ее, которая бы носила название «Оно», т. е. искусство (см. его письмо к С. К. Маковскому от ‹11 июля› 1909 г., с. 487). Однако и в таком незавершенном виде статья «О современном лиризме» дает отчетливое представление об отношении Анненского к современной поэзии.

Появление статьи «О современном лиризме» находится в тесной связи с участием Анненского в создании нового литературно-художественного журнала «Аполлон». Сближение с редакцией «Аполлона» явилось для него очень важным фактом вхождения в живую литературную жизнь. В продолжение всего своего творческого пути он оставался в стороне от литературной полемики, столкновения различных течений и, внутренне тяготея к символизму, не участвовал в его «буре и натиске». Однако это не значит, что современная ему литературная жизнь не интересовала Анненского — напротив, он с самым пристальным вниманием наблюдал и изучал многообразные проявления этой жизни, и статья «О современном лиризме» явилась некоторым итогом этого многолетнего изучения.

Статья «О современном лиризме» не только литературный итог: с этой статьей связан сложный и не до конца проясненный эпизод биографии Анненского. Из воспоминаний С. Маковского (Портреты современников. Нью-Йорк, 1955) известно, что Анненский, с большим энтузиазмом принявший приглашение участвовать в «Аполлоне», вскоре испытал горечь непонимания в той литературной среде, которую он ощущал как наиболее близкую себе. «Когда появилась в „Аполлоне" статья Анненского „Они", — вспоминает Маковский, — не только на него накинулись газетные борзописцы, упрекая меня за то, что я дал место в журнале „жалким упражнениям гимназиста старшего возраста" (*Буренин В.* Критические очерки. — Новое время, 1909, № 12082) * забрюзжал кое-кто и из разобранных поэтов, обидясь на парадоксальный блеск его характеристик. Пришлось даже напечатать его „Письмо в редакцию" в свое оправдание. Анненский ошеломил, испугал, раздражил и „толпу непосвященную", и балованных писателей, ждавших на страницах „Аполлона" одного фимиама Анненского мучило это непонимание. Критик благожелательный, миролюбивый, несмотря на свою „иронию", был задет за живое, нервничал, терзал себя, искал опоры, одинокий и не умеющий приспособиться к ходячим мнениям, — можно с уверенностью сказать, что волнение этих нескольких недель ускорило ход сердечной болезни, которой он страдал давно» («Портреты современников», с. 223—224).

Анненский сам предчувствовал, что статья его может многих задеть и окажется неверно понятой (см. его письмо к С. К. Маковскому, с. 487). Очевидно, что так и произошло, что подтверждается «Письмом в редакцию» Анненского (Аполлон, 1909, № 2), в котором он вынужден был оговорить, что статья выражает его личную, а не редакционную точку зрения, и дать некоторые объяснения по поводу своей статьи. Уже сама необходимость подобных объяснений свидетельствует о некоей конфликтной ситуации. М. Волошин писал Анненскому о бурном обсуждении его статьи на одном из редакционных собраний: «Я только что вернулся с великой при в редакции «Аполлона» ... Статья Ваша многих заставила сердиться. Это безусловный успех» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 307, л. 9). Волошин выражает мнение дружественное, однако таких, видимо, было меньше, чем враждебных, отрицательных. Из тех же воспоминаний Маковского известно, что поначалу в издании «Аполлона» должен был принять деятельное участие А. Волынский, но вскоре от такого участия отказался. Можно предположить, что главной причиной этого отказа послужила статья Анненского «О современном лиризме», вызвавшая резко отрицательное отношение со стороны Волынского, которому она была дана Маковским для прочтения и отзыва (см. в связи с этим письмо А. Л. Волынского С. Маковскому от 2.IX 1909 г. — РО ГПБ, ф. 124, Ваксель, № 979). Из воспоминаний С. Маковского известно также, что обиделся на характеристику, данную его поэзии в статье «О современном лиризме», Ф. Сологуб («Обиделся вечный «недотыкомка» Федор Сологуб». — Портреты современников, с. 255).

Смелость и острота выражений, общий иронический тон статьи показались не совсем удобными и Маковскому как редактору журнала, который еще только определял свою позицию. Из переписки Анненского с Маковским (письма Анненского к нему см. на с. 491 наст. издания, см. также примеч. к этим письмам на с. 662).

* Помимо заметки В. Буренина, в газетах появились и другие отклики на статью «О современном лиризме», написанные в духе пародии и свидетельствующие о непонимании этой статьи и неприятии ее стиля (см. прим. к письмам, с. 662).

Можно понять, что конфликт этот очень ощутимо задевал Анненского. Есть основания предполагать, что Маковский как редактор-издатель проявил неделикатность, оттолкнув Анненского от дела, которым он так воодушевился, и причинил ему тем самым слишком сильную боль, отозвавшуюся на состоянии его здоровья. М. Волошин вспоминал о двойственности и некоторой неискренности Маковского, в то время как Анненский горячо и чистосердечно отдался вдохновившему его делу создания нового журнала: «С осени 1909 г. началось издание „Аполлона". Здесь было много уколов самолюбию Анненского. Иннокентий Федорович, кажется, придал большее значение предложению С. К. Маковского, чем оно того, может быть, заслуживало. В редакционной жизни „Аполлона" очень неприятно действовала ускользающая политика С. К. Маковского и эстетская интригующая обстановка. Создавался ряд недоразумений, на которые жалко было смотреть» (цитируется по машинописной копии воспоминаний Волошина, хранящейся в архиве Л. В. Горнунга). Сам С. Маковский в своих воспоминаниях, написанных в очень почтительном тоне, все же чуть ли не упрекает Анненского в свойствах, которые могут составить скорее достоинства любого критика: «Слишком долго он стоял особняком в писательском мире, слишком самобытно сложился его вкус, слишком по-своему думал он о всем, чего ни коснись, и слишком далеко был от злободневной условности, чтобы стать „властителем дум" даже в сравнительно тесном кружке. Может быть — и слишком доброжелательно-благодушен, недостаточно самоуверен, — в конце концов с его художественными оценками в редакции не очень считались» (с. 254—255). Однако подобная точка зрения не подтверждается всей системой высказываний об Анненском литераторов-современников: М. Волошина, Н. Гумилева, А. Ахматовой, Ф. Зелинского, Вяч. Иванова, Г. Чулкова. В статьях, опубликованных после смерти Анненского, его имя окружено исключительным почтением. Литераторы младшего поколения будут говорить об Анненском как об учителе, своим учителем назовут его акмеисты. Внутреннее отталкивание от символизма как литературной школы, которое станет организующим моментом для акмеизма, выражено было в полной мере в статье Анненского.

Статья «О современном лиризме» фиксирует состояние целого пласта поэтического сознания 900-х годов. Следует принять во внимание, что многие разбираемые Анненским поэты в тот период только начинали свой творческий путь. Если о Брюсове, Сологубе, Вяч. Иванове можно было говорить, опираясь на их многочисленные поэтические сборники, вышедшие к моменту написания статьи, то суждения о других поэтах Анненский нередко строил на основании единственного сборника (С. Маковский, В. Кривич, Б. Садовской, В. Ходасевич). Отсюда фрагментарность, беглость характеристик. Анненский застал творчество многих из упомянутых им поэтов (А. Кондратьев, Н. Гумилев и др.) в самом начале, и перспективу их пути (творческого и личного) тогда было трудно даже предугадать. Многие его оценки для современной литературоведческой науки, располагающей всем творческим наследием этих поэтов, имеют уже чисто исторический интерес.

Однако сама статья «О современном лиризме» значима не только как своего рода «каталог» поэтов, многие из которых сейчас уже почти или полностью забыты, а также не отдельными, пусть и очень зоркими характеристиками и не только как важный момент в биографии Анненского-критика. Анненский предвосхитил здесь новый подход к фактам литературы, который найдет свое развитие в критике и научных литературоведческих работах 20-х годов, прежде всего в статьях Ю. Тынянова (см., например, «Промежуток», 1924). С этим направлением в критике Анненского сближает стремление увидеть общее состояние современной поэзии, постичь процессы, происходящие в ней, обнаружить соотношение нового, жизнеспособного с тем, что не несет в себе залога дальнейшего развития. В связи с такой задачей приобретают особое конструктивное значение не только крупные, яркие явления в современной поэзии, но также и малозначительные или даже пародийные (последние могут быть особенно выразительны). Отсюда и значительность, емкость заглавия всей статьи Анненского — «О современном лиризме», в котором раскрывается общее ее задание.

[1] *Жасминовые тирсы наших первых менад примахались быстро.* — Речь идет о наступлении кризисного состояния русского декадентства и символизма. Эту мысль

Анненский выражает иносказательно, используя образ из стихотворения Вяч. Иванова «Менада», которое он разбирает в этой статье (см. с. 329). Менады — спутницы Диониса, как и вакханки. Здесь менада — олицетворение поэзии как дионисийского начала.

2 *Малларме* Стефан — см. прим. 1, с. 659.

3 «*Монна Ванна*» (1902) и «*Синяя птица*» (1909) — пьесы М. Метерлинка, в которых обозначился некоторый отход его от чистого символизма.

4 *Три люстра едва прошло с первого московского игрища...* — Имеются в виду первые выступления символистов в середине 90-х годов, особенно 1894—1895 гг., когда вышли сборники «Русские символисты» (вып. 1—3). В черновых вариантах к статье Анненский совершенно определенно связывает появление этих сборников с зарождением русского символизма и декадентства: «Боевая пора нашей поэзии кончилась и, кажется, по всей линии. Три люстра прошло, не более с выхода в свет первого декадентского сборника. «Фиолетовые руки / На эмалевой стене» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, № 137, л. 2) — это строки из стихотворения В. Брюсова «Тень несозданных созданий...», впервые: *Рс 3*, с. 12. *Люстр* — пятилетие.

5 «*Мертвецы, освещенные газом...*» — первые строки стихотворения В. Дарова. См.: *Рс* 3, с. 14. В. Даров — псевдоним В. Я. Брюсова.

6 *Серебрящиеся ароматы* — «Льются звуки, замирая...» Г. Заронина: «Ночка светит, золотится / Блеском утренней росы... Опьяняет, *серебрится* / *Аромат* твоей косы» *Рс* 3, с. 15). Г. Заронин — псевдоним Гиппиуса Александра Васильевича (1878—1942). А. Гиппиус — поэт-дилетант, юрист по образованию, один из ближайших друзей молодого Блока.

7 *...олеандры на льду...* — Из стихотворения В. Дарова, см. прим. 5.

8 *О, закрой свои бледные ноги!* — Однострочное стихотворение В. Брюсова, появившееся в *Рс* 3, с. 13.

9 *Деблер, Теодор* (1876—1934) — немецкий поэт-экспрессионист. «*Nordlicht*» («Северный свет») — его лирический эпос в 3-х т., впервые был издан в 1910 г., на русский язык не переводился. Анненский опирается на какое-то сообщение в печати (русской или немецкой) о скором появлении в свет этого произведения.

10 *O la berceuse...* — строки из стихотворения Малларме «Дар поэмы» («Don du poème»), переведено Анненским; этот перевод впервые был напечатан в *Тп*, с. 64.

11 *Бурно ринулась Менада...* — Из стихотворения Вяч. Иванова «Перед жертвой» («Скорбь нашла и смута на Менаду..»). См.: Факелы, кн. I. СПб., 1906, с. 59—61. Впоследствии печаталось под заглавием «Менада». См.: Cor ardens, т. I. М., 1911, с. 7.

12 *Кретик*, или амфимакр, — в античной метрике стопа, состоящая из долгого, краткого и долгого слогов (— ◡ —).

13 *Фиолетовые руки / На эмалевой стене.* — См. выше, прим. 4. Впоследствии это стихотворение печаталось под названием «Творчество».

14 *Ты хочешь убивать?...* — «Ты хочешь?» К. Бальмонта. — В кн.: Птицы в воздухе. Строки напевные. СПб., «Шиповник», 1908, с. 129.

...tue-la, tue-le, tue-les... — Выражение «tue-la» принадлежит А. Дюма-сыну (1824—1895), восходит к его памфлету «Мужчина-женщина». См.: *A. Dumas-fils.* L'Homme-Femme. Paris, 1872, p. 176. См. об этом подробнее: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1976, т. 17, с. 383—384.

16 *Хочу одежды с тебя сорвать!* — «Хочу!» К. Бальмонта.

17 *...смерть и тишина... твердь и в ней луна...* — «Холод» В. Брюсова (*Вн*, с. 54).

18 «*Остров*» — Ежемесячный журнал стихов. Редактор-издатель А. Котылев. Вышел только один номер этого журнала (СПб., 1909, № 1).

19 *Еврипил* — один из фессалийских царей, участник Троянской войны; провел реформу культа Диониса. *Эсимнет* — культовое имя-эпитет Диониса. Связанная с Еврипилом легенда — сюжет малоизвестный, а потому выбор его Ивановым как темы стихотворения имел оттенок своеобразного эрудитского щегольства — об этом и пишет Анненский в своем разборе.

20 *...попали в газетную пародию...* — Пародию, о которой идет речь, обнаружить не удалось.

[21] *Леопарди*, Джакомо — см. прим. 5, с. 619.

[22] *Брокгауз—Ефрон* — энциклопедический словарь. Издатели Ф. А. Брокгауз (Лейпциг), И. Е. Ефрон (С.-Петербург) (т. 1—85. СПб., 1890—1906).

[23] *Гонкур* де, братья Эдмон (1822—1896) и Жюль (1830—1870) — французские писатели; одним из главных художественных завоеваний братьев Гонкур явилось создание ими импрессионистической манеры письма (*«гонкуровские блики»* — см., например, роман «Актриса»).

[24] *Лоти*, Пьер. — См. прим. 27, с. 608. Писательская манера Лоти формировалась под влиянием натурализма братьев Гонкур и символистской прозы («эскизность»).

[25] *Кирпичников* Александр Иванович (1845—1903) — историк литературы.

[26] *Пойте пагубу сражений!..* — «Суд огня» Вяч. Иванова.

[27] *Хвалите, хвалите...* — «Хвалите» К. Бальмонта (сб. «Птицы в воздухе», 1908, с. 60).

[28] *Ну поцелуй. А в этот миг...* — См. сб.: *С. Городецкий*. Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические. СПб., 1907.

...Владимир Соловьев в «Вестнике Европы»... — В «Вестнике Европы» (1895, № 10) была напечатана статья В. Соловьева «Еще о символистах», в которую вошли его стихотворные пародии на сборники *Рс*.

..Аристофан карикатурил Еврипида... и Сократа... — Еврипид как действующее лицо выведен Аристофаном в трех его комедиях: «Ахарняне», «Женщины на празднике Фесмофорий» и «Лягушки»; в других произведениях Аристофана рассеяны намеки на Еврипида, пародии на его стихи. Сократ изображен Аристофаном в комедии «Облака» как обобщенный образ философа-софиста.

На небесах горят паникадила... — одна из трех стихотворных пародий Вл. Соловьева на символистов. — См. прим. 29.

[32] *Encor! que sans les tristes cheminées...* — «L'azur» С. Малларме. Следующий далее подстрочный перевод — Анненского.

[33] *Мартов*, Эрл (А. Бугон) — журналист, литератор. В *Рс* 2—3 напечатано несколько его стихотворений.

[34] *Миропольский* (Ланг Александр Александрович, 1872—1917) — поэт-символист, участник всех трех выпусков *Рс*.

[35] *Даров В.* — См. прим. 5.

[36] *Измайлов* Александр Алексеевич (1873—1921) — писатель, критик, автор широкоизвестных пародий и шаржей, многие из которых были направлены против декадентства.

Рукавишников Иван Сергеевич (1877—1930) — поэт и писатель, испытал влияние символизма.

[38] *Векклейн Николай* (1843—1926) — немецкий филолог-классик, переводчик Гомера и других древнегреческих поэтов.

[39] *Суза Робер де* (1851—?) — французский поэт и литературный критик; автор работ о современной ему поэзии, а также о французской просодии и метрике. *Бурд Поль* (1851—1914) — французский публицист. Занимал официальные должности в колониях; описал свои путешествия в ряде очерков и пьес для театра.

[40] *Мореас Жан* (1856—1910) — поэт-символист и теоретик символизма; ему принадлежит «Манифест символизма» («Фигаро», 1886, 18 сент.).

Рембо Артюр (1854—1891) — французский поэт-символист; *«сонет о гласных»* — имеется в виду его сонет «Гласные», где говорится об окраске каждого звука и продолжение мысли Бодлера о «соответствиях» между звуками и цветами.

Византинизм — одно из обозначений декадентства, в котором подчеркивается сравнение декаданса начала XX в. с культурой Византии эпохи упадка (XIV—XV вв.) с ее особенным вниманием к вопросам художественной формы, с увлечением пряными, фривольными сюжетами.

.меняются между собой... подписями... поэты... — Может быть, имеются в виду: *Брюсов В.* Акростих М. А. Кузмину (*Вн.*, с. 141); посвящение В. Брюсова на его книге стихов «Urbi et orbi» (1903): «К. Д. Бальмонту. Поэту и

брату», — или его же посвящение перед «Юношескими стихотворениями» (*Пп1*): «А. А. Миропольскому. Другу давних лет».

44 *А кто не слышал о рифмах брюсовского сонета, которые угадал Вячеслав Иванов?* — Вяч. Иванов «угадал» рифмы брюсовского сонета «Ликорн» (*Вн*, с. 35). Анненский знал об этом поэтическом состязании в силу своей близости к символистским кругам в этот период. В настоящее время эти обстоятельства становятся ясными из письма Вяч. Иванова Брюсову (1.II 1909 г.) и примечаний к нему, опубликованных в кн.: Литературное наследство, т. 85. В. Брюсов. М., «Наука», 1976, с. 520—521.

45 *«Ангел благого молчания»* — название стихотворения у В. Брюсова (*Вн*, 34) и у Ф. Сологуба (*Пк*, с. 91).

46 *Лето господне благоприятное...* — см.: *Иванов Вяч.* Прозрачность. М., 1904, с. 31 (под названием «Лето Господне»). На эту же тему: *Кузмин М.* Сети, 1908, с. 123. *Волошин* Максимилиан Александрович (1877—1932) — поэт и критик. — См. о нем в настоящей статье с. 363—364, а также письма Анненского к нему.

48 *«Пеплум»* — см.: Uo, с. 63.

49 *Вагнер* Рихард. — См. о нем у Анненского, с. 467, 474, 475 и др.

50 *Афродита забывает мистическую дальность своего символа Ашторет...* — Аштореет (Астарта) — древнефиникийская богиня плодородия и любви. Культ Астарты является более древним, хотя во многом и совпадает с культом Афродиты.

51 *Бог Сабадзий получает в Элладе перистиль ... криком «сабой, сабой!»* — Сабадзий — фракийско-фригийское хтоническое божество (божество земли); на эллинской почве имя Сабадзия применялось как культовое имя Диониса или Зевса.

52 *Он спит, пока закат румян...* — «Петр» (22 февраля 1904 г.). — Впервые в альманахе «Белые ночи» вместе со стихотворением «Поединок» под общим заглавием «Петербургская поэма».

53 *...печатается с 1892 г.* — Первая стихотворная публикация В. Брюсова (*Рс* 1).

54 *Стеккетти* (Гуэррини Олиндо, 1845—1916) — итальянский поэт. В 1877 г. опубликовал «Посмертные стихи», приписав их своему мнимому кузену Лоренцо Стеккетти, под этим псевдонимом он печатался и впоследствии.

55 *Воды Мелара...* — Имеется в виду стихотворение Брюсова «На Мэларе» («Нежно веет свежий ветер...», *Вн*, с. 14).

56 *Мне хорошо под буйство бури...* — «Монах».

57 *А в день осенних водосвятий...* — *Вн*, с. 84.

58 *Но почему темно? Горят бессильно свечи...* — *Вн*, с. 67—68.

59 *Как сладостно на голос Красоты...* — «Отречение».

60 *Бушует вьюга и взметает...* — «Умирающий костер».

61 *В венке из терний дни мои; меж них...* — «Ее колени...» (*Вн*, с. 43).

62 *Но не длить мечту застенчивую...* — «В том же парке» (*Вн*, с. 97—98).

63 *Царя властительно над долом...* — «Городу».

64 *Мы были рядом на мгновенье...* — «Встреча» («Ты мне предстала как виденье...» — *Вн*, с. 79).

65 *Мы не спорим, не ревнуем...* — «Август» (*Вн*, с. 25—26).

66 *...поэт понукал свою мечту «как верного вола»...* — См. «В ответ П. П. Перцову». Имеется в виду строка: «Вперед, мечта, мой верный вол!» (*Пп* 2, с. 15).

.. то видел он себя случайным путешественником кому не выдаются тайны. — Парафраз стихотворения «Нить Ариадны» (*Пп2*, 10—11). *В бездонном мраке нет дорог...* — строка оттуда же.

68 *.не нашел «немыслимого знанья»...* — «Последнее желанье»: «Где я последнее желанье / Осуществлю и утолю? / Найду ль *немыслимое знанье*, / Которое, таясь, люблю?»

69 *Я сеятеля труд упорно и сурово...* — «Сеятель» — (*Вн*, с. 166).

70 *антология Брюсова и точно сродни майковской.* — Здесь Анненский сближает антологические стихи Майкова и Брюсова. А. Майков начал свое поэтическое творчество с разработки антологических тем и достиг в этой области высокого совершенства. В антологических стихах Майкова пластика и живописность преобладают

над лирическим началом. — См. статью «Майков и педагогическое значение его поэзии», с. 271.

71 *«Ахиллес у алтаря».* — У Анненского с. этого стихотворения указана по *Пп* 2, из книги «Stephanos», вошедшей в этот том.

72 *Поликсена* — дочь Приама, которую Ахилл, по позднему преданию, решил взять в жены и перейти к троянцам, но был убит Парисом.

73 *...триумвира, который променял свой пурпур на поцелуй Клеопатры...* — См. стихотворение «Антоний»: «Венец и пурпур триумвира / Ты променял на поцелуй». — У Анненского с. этого стихотворения указана по *Пп*2.

74 *...несомненно...* — *Uo*, Предисловие.

75 *Сюлли Прюдом* (Франсуа Арман Прюдом, 1839—1907) — поэт, автор философских стихотворений и поэм.

76 *«Свет Азии»* — поэма английского поэта Эдвина Арнолда (1832—1904) «Свет Азии, или Великое отречение» (1879), рус. пер., 1890, 1906. Является попыткой популяризации буддизма, написана белым стихом.

77 *Сологуб* (Тетерников) Федор Кузьмич (1863—1927) — поэт и писатель символистского направления. *На последней из известных мне книг его стихов написано, что она 8-я...* — См.: *Сологуб Федор.* Пламенный круг. Стихи. Книга восьмая. М., 1908.

78 *Жамм Франсис* (1868—1938) — французский поэт, близкий символизму; воспевал сельские уголки, природу. Анненский употребляет его имя как символ бесхитростной, простодушной поэзии. См. *Тп*, с. 108.

79 «Тантал» — трагедия Вячеслава Иванова. — См.: Северные цветы ассирийские. Альманах. М., 1905, с. 197—245.

80 *Мы — плененные звери...* — *Пк*, с. 47.

81 *Данная пьеса Корнуэлла...* — «Пью за здравие Мери» Пушкина является вольным подражанием песне английского поэта Барри Корнуэлла (1787—1874).

82 *Томительно молчит могила...* — «В день воскресения Христова...» (*Пк*, с. 68).

83 *Высока луна господня...* — *Пк*, с. 27—28.

84 *Геката* — богиня ночных чар, обладающая даром вызывать души мертвых из подземного царства. Рыскала ночью по дорогам в образе собаки.

85 *«Порой повеет запах странный...»* — начало стихотворения.

86 *Но никнут гробы в тьме всесильной...* — «В день воскресения Христова...»

87 *Дышу дыханьем ранних рос...* — начало того же стихотворения.

88 *Отчетливо и тонко...* — «Дышу дыханьем ранних рос...»

89 *Кто с ними был хоть раз...* — «Не трогай в темноте... (*Пк*, с. 137—138).

90 *Я на ротик роз раскрытых росы тихие стряхну...* — «Лунная колыбельная».

91 *«Любовью легкою играя...»* — начало стихотворения; два следующие четверостишия из этого же стихотворения.

92 *Он серою тоской...* — «Не трогай в темноте...», как и предыдущие два отрывка.

93 *Фрина* — знаменитая греческая гетера. — См. о ней стихотворение Сологуба «Насытив очи наготою...» (*Пк*, с. 17—18).

94 *Упала белая рубаха...* — «Луны безгрешное сиянье» (*Пк*, с. 125—126).

95 *У Анри де Ренье недавно констатировали такие точно тики-слова or и mort...* — Это было отмечено Реми де Гурмоном. — См.: *Гурмон Реми де.* Книга масок. М., 1913, с. 12. См. также: *Regnier H. de.* Poèmes, 1887—1892. Paris, 1895, p. 7, 14 etc.

96 *Ты поди некошною дорогою...* — «Ведьма».

97 *Елкич* — фантастический персонаж «Январского рассказа». — См.: *Сологуб Ф.* Истлевающие личины. Книга рассказов. М., «Гриф», 1907, с. 91—97.

98 *Верлен Поль.* — О переводах Верлена Сологубом см. прим. 101.

99 *«Romances sans paroles»* — «Романсы без слов» (1874), одна из самых известных поэтических книг П. Верлена.

100 *O mourir de cette mort seulette...* — «Je devine à travers un murmure... Верлена. — Цит. по кн.: *Verlaine Paul.* Oeuvres complètes. 3-e éd. Paris, 1902, 1, p. 154. (У Анненского p. 155 — ошибочно.)

101 *Сологуб перевел его плохо, а я сам позорно.* — См.: *Верлен Поль.* Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом. СПб., 1908, с. 56; *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 267.

102 *Горы* (оры) — в греческой мифологии богини правильно сменяющихся времен года
103 *...пушкинская «Телега».* — «Телега жизни» Пушкина.
104 *Над верхом темной ели...* — «Чертовы качели» (*Пк*, с. 73—74).
105 *Будут боли, вопли, корчи...* — «Злая ведьма чашу яда...» (*Пк*, с. 139).
106 *Исайя, как видите, уж ровно ни при чем!* — Анненский сравнивает «посвящени в пророки» у Сологуба с библейским. — См.: Книга пророка Исайи, 6 (ср. такж с «Пророком» Пушкина.)

...я опускаю портрет Вячеслава Иванова... я многое еще скажу о поэзии Вяче слава Иванова. — Допущены некоторые неточности относительно Вяч. Иванова. Ива нов выступил как поэт впервые в 1898 г. в журналах «Вестник Европы» и «Космо полис»; книга стихов «Кормчие звезды» вышла в 1901 г.; «Cor ardens» (в дву книгах) вышел в 1911—1912 гг. Замысел написать более пространно о поэзи Вяч. Иванова Анненский не сумел осуществить. В черновых заметках к стать «О современном лиризме» сохранились наброски поэтического портрета Вяч. Ива нова (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 137, лл. 12—17).
108 *2* — эта глава является продолженнем первой, с которой вместе они образуют пер вую часть статьи.
109 *Бенуа Александр* Николаевич (1870—1960) — художник и историк искусства. Здес имеются в виду его иллюстрации к «Пиковой даме» Пушкина (1899) и к поэм «Медный всадник» (опубликованы впервые в журнале «Мир искусства», 1904 г.)
110 *Корбьер Тристан* (Эдуард Жоакен Корбьер, 1845—1875) — французски поэт.

Роллина Морис (1846—1903) — французский поэт, последователь традиций Ш. Бо лера, принадлежал к так называемым «проклятым поэтам».
112 *Верхарн* Эмиль (1855—1916) — бельгийский поэт, драматург и критик. Тема г рода — одна из главных в его поэзии.
113 *Лютеция* — древнее название Парнжа (до III в. н. э.).
114 *.Бальмонт, пока еще он не успел утомиться в Мексике...* — К. Бальмонт в 1905 совершил путешествие в Мексику. — См. его кн.: Змеиные цветы. Путевые письм из Мексики, 1910.

.все под тем же солнцем, и даже птицей — все в том же воздухе... — Зде парафразируются названия поэтических сборников Бальмонта: *Бкс* (1903) и «Птиц в воздухе» (1908).
116 *Будет лампы свет в окошке...* — «Фабричная» (*Uo*, с. 23—24; *Вн*, с. 17—18).
117 *И каждую ночь регулярно...* — «Фабричная» (*Uo*, с. 25—26; *Вн*, с. 18—19).
118 *Я знаю шесть его строчек, посвященных Парижу...* — «Париж с высоты». — С. в кн.: Кормчие звезды. СПб., 1901, с. 235.
119 *...сонет о когтистых камнях ... против нашей Академии.* — «Сфинксы над Невой
120 *Но сам скликаешь непокорный...* — «Городу».
121 *«Шипка»* — оборона Шипкинского перевала в период русско-турецкой войны (1877-1878). Анненский иронизирует над тем, что молодое поколение ощущает сравн тельно недавние события как далекое историческое прошлое.
122 *Иловайский* Дмитрий Иванович (1832—1920) — русский историк, автор широк известных учебников по всеобщей и русской истории.
123 *Лейферт* — в Петербурге существовала мастерская: «Лейферт» (верхние вещи) см. в кн.: Весь Петербург, 1909.
124 *Сирано де Бержерак* (1619—1655) — французский писатель. Его образ воплот Э. Ростан (1868—1918) в своей героической романтической комедии «Сирано Бержерак» (1897).
125 *.ее узкий мучительный следок!* — См. «Игрок» Достоевского: «Следок ноги у н узенький и длинный — мучительный. Именно мучительный» (гл. 6).
126 *...африканец Леконт де Лиль...* — См. прим. 16, с. 607. *«Семь ступеней крестно пути».* Очевидно, имеется в виду цикл из двенадцати стихотворений Л. де Ли «Chemin de la Croix» (1859).

О фиолетовые грозы... — «Фиолетовые лучи» из цикла «Руанский собор», ку входят четыре стихотворения, объединенные общей темой «крестного пути»; предпослано рассуждение о символике «семи ступеней крестного пути».

128 *Св. Агата* — по легенде, дочь знатных родителей, отвергшая сватовство римского наместника Квинциана и жестоко замученная в тюрьме. Легенда эта не раз разрабатывалась в поэзии и в живописи.

129 *Кузмин Михаил* Алексеевич (1875—1936) — поэт, писатель. Его произведения отмечены декадентскими и эстетскими мотивами. Далее речь будет идти в основном о его кн.: Сети. Первая книга стихов. М., «Скорпион», 1908.

130 ...*«дома с голубыми воротами», «шапки голландской с отворотами»*... — «Мечты о Москве» («Сети», с. 40).

131 *В вашей столовой с лестницей внутренней*... — «Мечты о Москве».

132 *Влас* — «Влас» Некрасова; этот образ высоко ценил Достоевский, считая, что в нем воплощены лучшие черты русского человека.

133 ...*со словами «господи, благослови!» ударить купчину топором по лбу.* — Имеется в виду эпизод из романа Достоевского «Идиот»: рассказ князя Мышкина Рогожину о преступлении «по молитве» (2.IV).

134 *«Богородичные праздники»* — цикл М. Кузмина «Праздники Пресвятой Богородицы» («Остров», 1909, № 1, с. 15—29).

135 ...*шабли во льду*... — «Сети», с. 9, 37.

136 ...*александрийские систры*... — В сб. «Сети» напечатан цикл «Александрийские песни». *Систр* или *систра* — древний египетский музыкальный инструмент.

137 ...*тирские красильщики, черная женщина*... *Если бы я был фараоном*... — «Что за дождь! Наш парус совсем смок...»

138 *Светлая горница — моя пещера*... — Из цикла «Путник».

139 *Я вспомню нежные песни*... — Из цикла «Мудрая встреча».

140 ...*стихи о Пресвятой Деве.* — Имеется в виду поэма Т. Шевченко «Мария» (1859). Анненский противопоставляет изысканным, искусственным стихам М. Кузмина на библейскую тему естественную простоту великого украинского поэта; следует учесть еще, что в поэме Шевченко традиционная библейская тема трактуется в нарочито земном плане с элементами проповедничества в духе социализма (недаром поэма впервые была напечатана в России лишь в 1907 г.).

Маковский Сергей Константинович (1877—1962) — поэт и художественный критик, издатель журнала «Аполлон». После Октября — в эмиграции. См. письма Анненского к нему, с. 487 и др. Далее речь пойдет о сборнике Маковского «Собрание стихов». СПб., 1905 (далее: *Собр. стихов*).

142 «*Speculum Dianae*». — *Собр. стихов*, с. 112 («Как бледный сапфир в изумрудной оправе...»).

143 *Андрей Белый* (Борис Николаевич Бугаев, 1880—1934) — поэт, прозаик, теоретик символизма; ...*вышло уже три его сборника стихов и два из них очень большие.* — В 1909 г. А. Белым были изданы следующие сборники стихов: 1) Золото в лазури. Стихи. М., 1904; 2) Урна. Стихотворения. М., 1909; 3) Пепел. СПб., 1909.

144 [*Гофман*]. — Книга о русских поэтах последнего десятилетия. Под ред. М. Гофмана. М.—СПб., изд. т-ва М. Вольфа, 1909.

...*Валерий Брюсов хочет поменяться с ним посохами*... — См. стихотворение В. Брюсова «Андрею Белому» («Тебе дарю я жезл змеиный, / Беру твой посох костяной...») — *Вн*, с. 139; ответ А. Белого — «Встреча» («Урна», с. 20—21).

146 ...*тему его четвертой симфонии.* — *Белый А.* Кубок метелей. Четвертая симфония. М., 1908, посвящение к этой книге.

147 *Этот несчастный телеграфист с женой, которая «болеет боком»*... «Телеграфист» («Пепел», с. 22).

148 *Безводны дали, воздух пылен*... — «Маг».

149 *Да, сударь мой: так дней недели семь*... — «Признание» («Урна», с. 77).

150 *Прекрасной партией такой*... — «Прекрасная партия» Некрасова.

151 *Она и мать. Молчат — сидят*... — «Мать».

152 *Гофман Виктор* Викторович (1884—1911) — поэт, испытал влияние К. Бальмонта и других символистов. Далее рассматривается его сборник: Книга вступлений. Лирика. 1902—1904. М., [1904].

153 *Дрожащие ступени*... — из книги К. Бальмонта «В безбрежности».

154 *Вся шурша на ходу, ты идешь по тропинке*... — «В коляске» («Книга вступлений», с. 39).

155 *«Листопад»* — поэма Бунина (1900); по этой поэме Бунин назвал свой сборник стихов («Листопад»), вышедший в 1901 г. и отмеченный Пушкинской премией.

156 *Кривич* (Анненский) *Валентин* Иннокентьевич (1880—1936) — поэт; сын И. Анненского. Сборник «Цветотравы» вышел в 1912 г. «Цветотравы» — единственный сборник В. Кривича.

157 *«Праздник»* — «Цветотравы», с. 35.

158 *Кречетов* Сергей (Сергей Алексеевич Соколов, 1878—1936) — поэт-символист, владелец издательства «Гриф», редактор альманахов «Гриф» (1903—1905, 1914), журналов «Золотое Руно» (1906) и «Перевал» (1906—1907). Первый его стихотворный сборник: Алая книга. М., 1907.

159 *Цензор* Дмитрий Михайлович (1877—1947) — поэт. Далее рассматривается его сборник: Крылья Икара. Стихи (1905—1906). СПб., 1908.

160 *Безумный старый гробовщик!* — «Город» Дм. Цензора.

161 *Не говори, что я устал...* — «Не говори» С. Кречетова.

162 *Зарянский Лев* (?—?) — поэт. Речь идет о его книге: Над морем затихшим. Стихи 1907 года. СПб., 1908. См. также об этой кн.: В. Брюсов. Дебютанты. — «Весы», 1908, № 3, с. 81.

163 *Как странно иногда слагаются напевы...* — «Как странно».

164 *Тарасов Евгений* Михайлович (1882—1943) — поэт. Первая его книга: Стихи. 1903—1905. СПб., 1906. Анненский останавливается на его книге: Земные дали. Вторая книга стихов. СПб., 1908. Далее цитируется стихотворение из этого сборника.

165 *Рафалович Сергей* Львович (1875—1943) — поэт и драматург. Его сборник «Светлые песни» вышел в 1905 г. Далее цитируется стихотворение «Одиночество» из этого сборника.

166 *Садовской* (Садовский) *Борис* Александрович (1881—1952) — поэт, прозаик, критик и историк литературы. Далее Анненский цитирует его стихотворение «Покой» из сборника: Позднее утро. Стихотворения. 1904—1908. М., 1909.

167 *Рукавишников Иван.* — См. прим. 37, с. 634.

168 *Новицкий Григорий* (?—?) — поэт. Здесь упоминаются два его сборника: Зажженные бездны. Стихи. СПб., 1908; Необузданные скверны. Стихи. [Кн. 2-я]. СПб., 1909. О кн. «Зажженные бездны» см.: В. Брюсов. Дебютанты. — «Весы», 1908, № 3, с. 80—81.

«На стенах висят картинки...» — начало стихотворения Г Новицкого.

«Я изнемог в бесстыдном хоре...» — также начало стихотворения.

Дикс (Леман) Борис Алексеевич (?—?) — поэт. *...два небольших сборника...* имеются в виду: Ночные песни. СПб., 1907; Стихотворения. СПб., 1909.

172 *...в аудитории Соляного городка...* — аудитория училища технического рисования барона Штиглица (Соляной переулок, 9).

173 *Коковцев* Дмитрий Иванович (1877—1918) — поэт. Анненский цитирует стихотворение «Когда печаль мне входит в душу...» — См. в кн.: Сны на севере. Сборник стихов. СПб., 1909.

174 *Гофман Модест* Людвигович (1887—1959) — историк литературы, поэт, близкий к символистам. Далее цитируется стихотворение «Кошмар» из его сборника «Кольцо». СПб., 1907.

175 *Чулков Георгий* Иванович (1879—1939) — поэт, прозаик, критик, историк литературы. Издавал альманахи «Факелы» (1906—1908) и «Белые ночи» (1907). Анненский останавливается на его сборнике: Весною на север. Лирика. СПб., 1908.

176 *Ключ к поэзии Георгия Чулкова... художественной прозе... Тайга серьезна и сурова...* — См.: *Чулков Г* Рассказы. Кн. 1—2. СПб., «Шиповник», 1909. Действие многих рассказов Г. Чулкова происходит в Сибири, которая была знакома автору, т. к. в 1899 г. за участие в студенческом движении он отбывал там ссылку.

Городецкий Сергей Митрофанович (1884—1967) — поэт. Анненский упоминает следующие его сборники: 1) Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические. СПб., 1907. — Первая книга стихов. 2) Перун. Стихотворения лирические и лиро-эпические. СПб., 1907. 3) Дикая воля. Стихи и сказки. СПб., 1908. 4) *Ия.* Стихи для детей и рисунки... М., 1908. 5) Русь. Песни и думы. М., 1910.

[178] *Бежит зверье, бежал бы бор...* — «Сосунок».

[179] *Гофмансталь (Хофмансталь) Гуго фон* (1874—1929) — австрийский писатель, драматург, крупнейший представитель неоромантизма и символизма в австрийской литературе. В драмах Гофмансталя действие происходит в стилизованной обстановке, лишенной исторического и местного колорита. В России пьесы Гофмансталя ставились в начале XX в. В Театре Комиссаржевской шла его пьеса «Свадьба Зобеиды» (1907) в период наибольшего увлечения символизмом и стилизацией, пережитыми В. Ф. Комиссаржевской и отразившимися на всем репертуаре театра.

[180] *Ремизов* Алексей Михайлович (1877—1957) — писатель. В 900-х годах в творчестве Ремизова нашли выражение тенденция к стилизации, стремление возродить народный язык допетровской Руси. См.: «Лимонарь, сиречь: Луг духовный», «Посолонь» (1907).

[181] *Милая, где ты...* — «К ней» А. Белого.

[182] *Здравствуй. Кто ты? — Неподвижен.* — «Гость».

[183] *Я одна, вся дрожу, распустилась коса...* — «Сон в летнюю ночь» А. Н. Майкова.

[184] *Но одно лишь было верно...* — последние строки поэмы «Лия».

[185] *Кондратьев Александр* Алексеевич (1876—1967) — поэт; занимался историей русской поэзии (А. Толстой, Щербина); учился в 8-й Санктпетербургской гимназии, где директором был И. Анненский. В своей автобиографии 1906 г. А. Кондратьев писал: «Любовью к античному миру я обязан Иннокентию Федоровичу Анненскому, переводившему на русский язык Еврипидовские трагедии и потом нам их читавшему. Одна из переведенных им трагедий была даже разыграна гимназистами» (РО ИРЛИ, ф. 273, оп. 2, № 11, л. 1). Имеются в виду следующие его сборники: 1) Стихотворения. СПб., 1905; 2) Стихи. Кн. 2-я. Черная Венера. СПб., 1909.

[186] *В час, когда будет кротко Аль-Уцца мерцать...* — «Аравийская куртизанка».

[187] *Верховский Юрий* Никандрович (1878—1956) — поэт, переводчик, историк литературы. Анненский останавливается на его сборнике: Разные стихотворения. М., «Скорпион», 1908.

[188] *Слышу шорох, шумы, шелест...* — «Струны».

[189] *Гумилев Николай* Степанович (1886—1921) — поэт, чье творчество отмечено чертами символизма и декадентства. Сотрудничал с Анненским в журнале «Аполлон» (входил в «молодую редакцию» журнала), принимал участие в заседаниях «Академии стиха» («Общество ревнителей художественного слова»), в 1911 г. организовал «Цех поэтов», объединивший акмеистов — представителей одного из течений русского модернизма. В 1921 г. в числе участников контрреволюционного заговора был расстрелян. К 1909 г. Гумилевым были выпущены следующие сборники: 1) Путь конквистадоров. СПб., 1905; 2) Романтические цветы. Стихи. Париж, 1908.

[190] *Резкий грохот, тяжкий топот...* — «Ветер гонит тучу дыма...»

[191] *Лиризм Гумилева — экзотическая тоска делает его строгим в подборе декораций.* — В рецензии на «Романтические цветы» Анненский писал: «Нравится мне еще, что у молодого автора в его маскарадном экзотизме чувствуется иногда не только чисто славянская мрачность, но и стихийно-русское «искание муки», это обязательно-некрасовское «Мерещится мне всюду драма», наша, специально наша «трагическая мораль».

[192] *Толстой Алексей* Николаевич (1883—1945) — В 1907—1910 гг. отдал дань увлечению стилизацией, распространенному в символистски-декадентских кругах. Писал сказки.

[193] *Сборника стихов еще нет.* — Здесь неточность: в 1907 г. А. Толстым был выпущен сборник стихов «Лирика».

[194] *Хлоя-хвоя* — см.: Хлоя. Весенние стихи гр. Алексея Толстого. — «Аполлон», 1909, № 2, с. 11.

[195] *Утром росы не хватило...* — «Пастух».

[196] *Потемкин Петр* Петрович (1886—1926) — поэт. Анненский останавливается на его сборнике: Смешная любовь. Первая книга стихов. СПб., изд. Г. М. Попова, 1908. См. об этой кн. также: *Брюсов В.* Дебютанты. — Весы, 1908, № 3, с. 78—79.

[197] *Пяст* (Пестовский) *Владимир* Алексеевич (1886—1940) — поэт, переводчик. В поэ-

зии, при известной близости к стихам Блока, Пясту свойственно повышенное внимание к ритмике и вообще к формальной стороне стихосложения. Далее речь пойдет о его сборнике: Ограда. Книга стихов. М., 1909.

398 *Соловьев Сергей* Михайлович (1885—1942) — поэт, переводчик, критик. Принадлежал (вместе с А. Блоком, А. Белым, Вяч. Ивановым, Эллисом) к символистам «младшего» поколения. Анненский называет два его сборника: Цветы и ладан. М., 1907; Crurifragium. М., 1908. *Crurifragium* — преломление голени во время распятия.

399 *Улыбнулась и проснулась...* — См.: Северные цветы ассирийские. Альманах. М., «Скорпион», 1905.

400 *Бородаевский Валериан* Валерианович (1876—1923) — поэт. Имеется в виду его сборник: Стихотворения. Элегии, оды, идиллии. Предисл. Вяч. Иванова. СПб., «Оры», 1909.

401 *Ко мне в жемчужнице, на черных лебедях...* — «Ноктюрно».

402 *Плесень под сводом, осклизлые стены...* — «В недрах».

403 *Ходасевич Владислав* Фелицианович (1886—1939) — поэт, критик, первые книги которого были отмечены влиянием символизма. С 1922 г. Ходасевич жил за границей, где после 1925 г. сблизился с кругами монархической эмиграции и выступал со статьями антисоветского характера. Анненский останавливается на его сборнике: Молодость. Первая книга стихов. М., 1908. См. об этой книге также: *Брюсов В.* Дебютанты. — Весы, 1908, № 3, с. 79—80.

404 *Емшане.* — Емшан — душистая степная трава, общее название нескольких видов полыни. См. стихотворение А. Майкова «Емшан». «Емшанами» Анненский импрессионистически определяет поэтов, для которых были характерны темы, связанные с изображением природы, степных пейзажей, противопоставляя их поэтам, тяготевшим к урбанистическим мотивам.

405 *...Время легкий бисер нижет...* — «Молодость», с. 58.

406 *Мережковский* Дмитрий Сергеевич (1866—1941) — писатель, философ, критик и поэт, один из лидеров раннего декадентства и символизма. В 1920 г. эмигрировал; по отношению к Советской России занимал резко враждебную позицию.

407 *Андреевский* Сергей Аркадьевич (1848—1919) — поэт и литературный критик. Основные мотивы его поэзии — душевная усталость, бегство от реальной жизни.

408 *Льдов* (Розенблюм) Константин Николаевич (1862—?) — поэт.

409 *Фофанов* Константин Михайлович (1862—1911) — поэт, творчество которого высоко ценили А. Майков, Я. Полонский, Л. Толстой, однако в его поэзии были черты, привлекавшие поэтов-символистов: Брюсова, Бальмонта и др.

410 *Соловьев* Владимир Сергеевич. — См. прим. 53, с. 595.

411 *Минский* (Виленкин) Николай Максимович (1855—1937) — поэт; выступил со стихами, сочувственно встреченными народниками. В 1884 г. напечатал статью «Старинный спор» — первую в России программу декадентов. В литературно-общественной деятельности был близок к социал-демократическим кругам. С 1909 г. жил в эмиграции в Париже.

412 *Случевский* Константин Константинович. — См. прим. 8, с. 593.

413 *Верхарн* Эмиль. — См. прим. 112, с. 624. *Эредиа* Жозе Мария. — См. прим. 148, с. 624. Французский поэт, один из наиболее последовательных представителей парнасской школы. Влияние Верхарна и Эредиа на русских модернистов, отмеченное Анненским, выразило общий процесс, связанный с кризисом символизма, и усилившуюся тенденцию к совершенствованию поэтической формы.

ТРАГЕДИЯ ИППОЛИТА И ФЕДРЫ

Впервые — *ЖМНП*, 1902, № 8, отд. 5, с. 350—368 как приложение к переводу: Еврипид, «Ипполит», трагедия. Перевод И. Ф. Анненского, *ЖМНП*, 1902, № 3—5, отд. 5, с. 139—148, 168—226. С незначительными изменениями перепечатано (вместе с переводом) в кн.: Театр Еврипида. Полный стихотворный перевод... И. Ф. Анненского. СПб., 1908, т. I, с. 329—349. В посмертной перепечатке (Театр Еврипида. Пер. И. Ф. Анненского. Под ред. и с комм. Ф. Ф. Зелинского. М., 1917, т. II.) сделаны незначительные изменения и сокращения в греческих цитатах. Автограф: ЦГАЛИ,

ф. 6, оп. 1, ед. хр. 74. Существенных разночтений с опубликованным текстом статьи нет. Печатается по изд. 1908 г. с исправлением опечаток.

Статья входит в состав исполинского труда, который Анненский считал главным делом своей жизни — полного комментированного русского перевода трагедий Еврипида. Он перевел все 19 трагедий греческого поэта, публикуя их постепенно (главным образом, в *ЖМНП*); часть переводов осталась в рукописях и появилась лишь посмертно (с редакторской правкой Ф. Ф. Зелинского), два перевода («Умоляющие» — ГБЛ, «Троянки» — рукопись не обнаружена) остаются неопубликованными до сих пор. На связь этих переводов со своим собственным творчеством указывал сам Анненский, ссылаясь (в «Предисловии» к «Театру Еврипида» 1908, с. VII) на свои предисловия к собственным трагедиям «Меланиппа-философ», «Царь Иксион» и «Лаодамия». Что касается сопроводительных статей при переводах, то Анненский определял их программу так (там же, с. VI): «Статьи к отдельным пьесам, кроме комментария психологического и эстетического, касаются литературных влияний Еврипида, а также отношения его поэзии к живописи. Иногда приходилось, впрочем, затрагивать и темы общественные или политические». Помещаемая здесь статья об «Ипполите» целиком сосредоточена на «комментарии психологическом и эстетическом» и тем самым ближе всего перекликается с критической прозой Анненского.

1 *...первому, не дошедшему до нас «Ипполиту»...* — Еврипид дважды обрабатывал сюжет «Ипполита». Первый вариант («Ипполит осеняющийся», 30-е годы V в. до н. э.) до нас не дошел; Федра здесь была представлена более сильным характером — она сама признавалась в любви Ипполиту, сама потом клеветала на него Фесею и после открытия невиновности Ипполита кончала самоубийством. Этот вариант сюжета перешел потом в «Федру» Сенеки (I в. н. э.) и от него в новоевропейские обработки этой темы. Но у афинских современников первый «Ипполит» успеха не имел; тогда Еврипид создал второй вариант («Ипполит венчающий»), поставленный в 428 г., награжденный («увенчанный») первой из трех наград в состязании трагических поэтов, сохранившийся до наших дней и переведенный Анненским.

2 *...после работы Калькмана...* — *A. Kalkmann*. De Hippolytis Euripidis quaestiones novae. Bonn, 1882 (работа, реконструирующая сюжет первой редакции «Ипполита» на основе его реминисценций у позднейших писателей).

3 *...экономии пьесы...* — Слово «экономия» употреблено здесь в своем первоначальном, этимологическом значении «стройность, упорядоченность, распорядительность».

4 *...сыну Амазонки...* — Ипполит был сыном Фесея от амазонки Антиопы.

5 *Текст — Вейля...* — «Sept tragédies d'Euripide, ed. par H. Weil». P., 1889 — комментированное издание, которым пользовался Анненский для перевода.

6 *...напоминают «Вакханок»...* — В «Вакханках» Еврипида (пер. И. Ф. Анненского. СПб., 1894) сюжетом является наказание Дионисом фиванского царя Пенфея, противящегося новому экстатическому культу; Анненский имеет в виду речь Диониса в прологе и появление Пенфея в IV действии «Вакханок».

7 *Альтан* (балкон) — термин, которым Анненский передавал греч. «феологий» — название машины, на которой над сценой греческого театра появлялись боги.

8 *Он не знает...* — с. 56—57.

9 *Мисты* — посвященные в мистерии, неразглашаемые культы греческой религии. Основоположником наиболее философски разработанной религии мистов считался легендарный поэт Орфей; поэтому в дальнейшем в статье не раз говорится об «орфизме» и «орфиках». *Священный луг мистов* — по-видимому, луг, где Плутон похитил Кору-Персефону, косвенно отождествляемую с Луной-Артемидою; это похищение инсценировалось в обрядах элевсинского культа Деметры и Коры, самого популярного в Греции мистического культа.

10 *Царь...* — ст. 88; ср. «Вакханки», ст. 88: «Нет, презирать богов не мне — я смертен».

11 *Продик* — греческий софист, современник Еврипида, учивший, что боги суть лишь условные олицетворения человеческих ценностей.

12 *На небе... полдень.* — Ср. ремарку Анненского к «явлению 5» его перевода: «Жаркий полдень. Из дворца на низком ложе выносят полулежащую Федру. Она высокая, бледная, губы сухие, с полуспущенным покрывалом на голове...» и т. д.

13 *Гинекей.* — См. прим. 6 к статье «Гейне прикованный».

14 *...проблемы Сократа...* — Имеются в виду слова из разбираемого далее монолога (ст. 374 сл.): «...и я решила, что не по природе своего разума люди поступают дурно... нет: ...мы и знаем и распознаем благо; но мы его не осуществляем...» (пер. Ф. Ф. Зелинского в статье «Памяти И. Ф. Анненского». В кн.: Из жизни идей, изд. 3-е. СПб., 1911, т. 2, с. 375). См. также прим. 16.

15 *...раздвоение душевных состояний...* — В «Алькесте» Еврипида следуют друг за другом сцены, где Адмет, страдающий оттого, что жена его Алькеста (Алкестида) принимает за него смерть, сперва сдержан и деликатен в разговоре с Гераклом, потом безудержен и резок в разговоре с отцом своим Феретом; см. об этом замечания Анненского («Театр Еврипида», 1908, с. 130—131).

16 *.полемизируя с Сократом...* — Имеется в виду основная мысль сократовской и послесократовской философии: добродетель есть знание хорошего и дурного; кто знает, что — хорошо, тот и поступает хорошо; если этого не происходит, значит, просто он не тверд в своем знании.

17 *трагичнейший из поэтов...* — Так называл Еврипида Аристотель («Поэтика», гл. 18); осмысление этой формулировки, однако, целиком принадлежит Анненскому.

18 *...придал ... своему Гераклу.* — Имеется в виду последний акт («исход») трагедии «Геракл» (ок. 420 г. до н. э.), где Геракл, узнав, что он только что в припадке безумия убил своих детей, покрывает голову плащом.

19 *Нет... не дай бог...* — ст. 401 сл. в вольном переводе И. Анненского:

...Для славы мы хотим
Свидетелей для горя только тайны...
Я знала все — недуг его позор...
И женскому я сердцу цену знала...

20 *Меня убивает...* — ст. 419 сл.

21 *...атетируют...* — т. е. признают позднейшей вставкой в еврипидовский текст. В переводе И. Анненского эти стихи выглядят так:

Но не плошай: по ком душа горит,
Пусть ризы край иль локон потеряет,
И вас потом водой не разольешь.

22 *...под банальный аккомпанемент шарманки.* — Ср. стих. Анненского «Старая шарманка» и, еще ближе, Фета «Шарманщик».

23 *«Ифигения-жрица»* — так переводил Анненский заглавие трагедии «Ифигения в Тавриде» (речь идет о сцене, где Орест, узнав, что перед ним — сестра, открывается ей); о сцене с Гераклом см. выше, прим. 18.

24 *Отчего только людям...* — ст. 616 сл.

25 *Бирнамский лес.* — См. В. Шекспир. «Макбет» (V, 5).

26 *Опутана я безнадежно?..* — ст. 670—671.

27 *Удалившись из жизни...* — ст. 724 сл.

28 *Парресия* — «свободоречие», важнейшее для грека нравственное право неопозоренного человека; страх опозорить мужа и лишить парресии детей выражала Федра в ст. 419 сл. (цитируется Анненским выше, с. 389).

29 *Мисогин* (греч.). — женоненавистник: античные легенды изображали Еврипида упорным женоненавистником.

30 *Прекрасной матери...* — стих Горация (Оды, I, 16, 1), ставший поговоркой.

31 *в исходе. .* — Исход (эксод) — заключительный акт греческой трагедии. *Обещание Посидона* исполнить три желания Фесея обернулось — по последнему из этих желаний — гибелью Ипполита; *обещание... Артемиды в исходе* (ст. 1419 сл.) — угроза в возмездие за гибель ее любимца Ипполита погубить любимца Афродиты Адониса.

32 *...я... далек от взгляда Шлегеля...* — Имеется в виду «Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide par A. W. Schlegel». P., 1807.

33 *Кадм* — отец погибшего Пенфея — появляется в конце «Вакханок».

34 *Амфитрион* — отец Геракла-детоубийцы — появляется в конце «Геракла».

15 *Виламовиц рассказал нам...* — Имеется в виду эпизод, упоминаемый им в статье к его изданию «Ипполита» с немецким переводом (тем и другим пользовался и Анненский) — «Euripides, Hippolytos, griechisch und deutsch von U. v. Wilamowitz-Moellendorff». B., 1891. «Силу этой сцены я испытал на одной старой даме. Греческая поэзия и вообще высокая поэзия никогда не были для нее живой силой — классическая поэзия, которую она привыкла за таковую почитать с детства, была французская, к фривольности и к ханжеству она была одинаково склонна. Я прочитал ей свой перевод «Ипполита»... Я дошел до воззвания к Афродите после рассказа вестника и до явления Артемиды. Тут в живых глазах старушки зажегся истинный пламень одушевления, и когда я кончил, она вскочила на свои нетвердые ноги, всплеснула руками и воскликнула: «Да это же выше Расина! неужели это вправду сочинил язычник?»».

ГЕНРИХ ГЕЙНЕ И МЫ

Впервые: газета «Слово» (Литературное приложение), 1906, № 10. Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 182. Не полностью сохранившийся автограф статьи представляет собой разрозненные черновые наброски. Существенных разночтений нет. Печатается по тексту газеты с исправлением опечаток.

Это первая из статей Анненского о Гейне. Написана она, очевидно, в начале 1906 г.; по-видимому, Анненский хотел приурочить ее к 50-летней годовщине со дня смерти Гейне (17 февраля 1856 г.). Несомненна связь этой статьи с написанной несколькими месяцами позднее статьей «Гейне прикованный» (*2КО*). Первая статья воспринимается как преамбула ко второй, эстетически более совершенной и методологически иной по построению.

Анненский первый обратился к вопросу о своеобразии переводов Гейне на русский язык. В 1917 г. доклад на эту тему сделал Блок. См. его статью «Гейне в России. О русских переводах стихотворений Гейне» (т. 6, с. 116—128).

Цитаты проверены по изданию: *Гейне Г* Полн. собр. соч.: В 6-ти т. СПб., 1904.

..*как мавзолей.* — Анненский, очевидно, имеет в виду мавзолей, построенный в память Гейне на острове Корфу по заказу австрийской императрицы Елизаветы, жены Франца-Иосифа.

...*выходки против орла Гогенцоллернов или знамени Фридриха Барбаруссы...* — См. поэму «Германия. Зимняя сказка» (гл. 3, т. 6, с. 371) и стихотворение «Вицлипуцли» (кн. «Романсеро»).

3 *его двадцатилетнего изгнания.* — В 1831 г. Гейне выехал во Францию и оставался политическим эмигрантом до конца жизни.

...*могила Гейне украшена достойно ее червей...* — В 1900 г. памятник, поставленный вдовой Гейне, был заменен новым, сделанным в Риме по заказу австрийской императрицы.

5 *Нерваль Жерар де.* — См. прим. 3 к статье «Что такое поэзия?», с. 606. Нерваль переводил Гейне на французский язык.

6 *Готье* Теофиль. — См. прим. 3, с. 606.

7 ...*беранжеровские grand'mer'ы...* — См. стихотворение Беранже «Ma grand'mère».

8 *Крапюлинский* — см. прим. 14, с. 601.

9 *Михайлов* Михаил Ларионович (1829—1865) — поэт, переводчик, публицист; революционный деятель. Одна из важнейших работ Михайлова-переводчика — сборник «Песни Гейне» (1858).

10 *Вейнберг* Петр Исаевич (1831—1908) — поэт, переводчик. Под редакцией Вейнберга вышло Полное собрание сочинений Гейне в 6-ти т. (СПб., 1904), в котором Вейнбергу принадлежит биографический очерк «Жизнь Генриха Гейне» и многие переводы.

11 ...*легенда веков при вспышках магния...* — см. прим. 5, с. 601.

12 ...*«отравленные цветы» Бодлера...* — См. книгу стихов Бодлера «Цветы зла».

13 *Мореас* Жан — см. прим. 40, с. 634.

14 ... *Олимпийца из Веймара...* — т. е. Гете.
15 *«Северное море»* — книга стихов Гейне.
16 ... *что он сделал с Посейдоном!* — «Посейдон» («Северное море»). Анненский имеет в виду строки:

> ... Под водою раздался насмешливый хохот
> Амфитриты, рыбной торговки противной,
> И глупых дочек Нерея.
> *(Пер. М. В. Прахова)*

17 *Амфитрита* — одна из нереид, жена Посейдона.
18 ... *очаровательный Аполлон...* — «Аполлон» («Романсеро»).
19 *Рабби Файбиш* — персонаж из стихотворения «Аполлон».
20 ... *в «Кевлаарских пилигримах».* — «Пилигримство в Кевлаар» («Снова на родине»).
21 *Челом уходил он в небесную высь...* — В приведенном отрывке из стихотворения «Мир» пропущена 6-я строка сверху: «Пламенно яркое сердце».
22 *Представьте себе человека и какой птице?* — См. поэму «Германия. Зимняя сказка» (гл. 3, т. 6, с. 371).
23 ... *целует руку богатого кузена ... его Матильду...* — Факт биографии Гейне. Кузен — Карл Гейне, гамбургский банкир. Матильда — жена Генриха Гейне.
24 *Прощай, мой кипучий французский народ...* — отрывок из стихотворения «Прощание с Парижем», составляющего вступление к «Германии»; найдено в посмертных стихах Гейне. В русском переводе впервые: т. 6, с. 430—431.
25 ... *ланнеровский вальс...* — Вальсы венского композитора Ланнера (1801—1843) пользовались большой популярностью в годы, предшествовавшие появлению вальсов И. Штрауса.
26 *Aus meinen grossen Schmerzen* — В переводе П. И. Вейнберга «Из великих страданий слагаю... («Лирическое интермеццо»).
27 *Philister in Sonntagsröcklein* — в переводе Вейнберга — «Филистеры, в праздничных платьях...» («Лирическое интермеццо»).
28 *Мне снилась царевна в затишье лесном.* — перевод стихотворения «Mir träumte von einem Königskind» («Книга песен»), сделанный Анненским. Впервые: *Тп.* СПб., 1904.
29 *«Двойник»* — перевод стихотворения «Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen» («Книга песен»), сделанный Анненским. Впервые: *Тп.* СПб., 1904.
30 ... *он хотел бы сделаться скамейкой... подушкой, куда она втыкает свои булавки...* — «Lyrisches Intermezzo», № 34 («Лирическое интермеццо»).
31 ... *любовное признание пасти Этны.* — «Признание» («Северное море»).
32 *«Ламентации»* — вторая книга «Романсеро».
33 ... *Петер... переживал муки своего поэта...* — «Бедный Петер» («Книга песен», ч. 3, «Романсы»).
34 *Шлегель* Август Вильгельм (1767—1845) — немецкий историк литературы, критик, поэт, переводчик. Теоретик раннего немецкого романтизма, оказавший сильное влияние на Гейне. *Лекции Шлегеля* Гейне слушал в Боннском университете. Впоследствии в книге «Романтическая школа» (1832—1833) Гейне писал о Шлегеле иронически.
35 *Геродот* (ок. 484—ок. 425 г. до н. э.) — греческий историк. Автор одного из первых исторических сочинений в античном мире. *Тьерри* Огюстен (1795—1856) — французский историк.
36 *Из Египта он переносит вас в Сиам...* «Рампсенит» и «Белый слон» («Романсеро», книга первая, «Истории»).
37 ... *умчать ... на Гастингское поле...* — «Гастингское поле битвы» («Романсеро»). См. прим. 7, с. 601.
38 ... *в грязную лачугу угольщика...* — «Карл I» («Романсеро»).
39 ... *вы видите себя в Версале...* — «Мария Антуанета» («Романсеро»).
40 ... *завернуть в Палестину...* — «Помаре» («Романсеро»).
41 ... *о дочери дюссельдорфского палача...* — «Шельм фон Берген» («Романсеро»).

...ноющей кистью Штука: это был поцелуй сфинкса. — *Штук* Франц (1863—1928) — немецкий художник. Писал картины мистико-символического характера на мифологические и аллегорические сюжеты. Представитель немецкого модернизма. Анненский имеет в виду картину Штука «Сфинкс» (1889—1890), в основу которой положен сюжет стихотворения Гейне «Пролог» («Книга песен»).

ЛЕКОНТ ДЕ ЛИЛЬ И ЕГО «ЭРИННИИ»

Впервые: *ЕИТ*, 1909, № 5, стр. 57—93. Автограф: *ЦГАЛИ*, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 153 (существенных разночтений с опубликованным текстом статьи нет), 157 (разрозненные наброски статьи). Ед. хр. 156 содержит беловой список статьи с правкой Анненского. В конце автографов и белового списка стоит дата окончания статьи: 2 сентября 1909 г. Это свидетельствует о том, что статья была написана немногим более, чем за неделю. Статья была заказана Анненскому Н. В. Дризеном, редактором *ЕИТ* 23.VIII 1909 г. Анненский писал ему: «Многоуважаемый Николай Васильевич. Я с удовольствием напишу для редактируемого Вами «Ежегодника императорских театров» статью о пьесе, в которой в свое время я пережил каждый штрих. Широта замысла, который так великолепно осуществляется в Вашем издании, делает для меня заранее дорогою и мою статью о Леконте де Лиль, но я буду за нее спокоен, лишь когда и Вы, барон, найдете ее соответствующею задачам журнала.

Разрешите мне, во всяком случае, заранее одно сомнение. Чтобы статья была живой и интересной, нельзя, конечно, скупиться на цитаты из самой пьесы, а отчасти и вообще из Л‹еконт› д‹е› Л‹иля› — драматурга (Apollonide. Hélène). Могу ли я их делать в тексте по-французски, давая в примечании прозаический перевод? Было бы грустно делать обратное и еще печальнее ограничиваться русским воспроизведением.

Так как я принимаюсь писать на этих же днях, то не откажите, Николай Васильевич, ответить мне поскорее. Вопрос мой имеет большое значение для определения самой формы, в которую выльется статья. Если можно делать цитаты по-французски, их будет больше, потому что я могу провести перед читателем сам призрак моего дорогого учителя; если же надо давать только русские вокабулы, то я буду говорить о Леконте де Лиль, а не *за* него.

Еще раз благодарю Вас за лестное предложение и прошу Вас, барон, верить лучшим чувствам

искренне преданного Вам
И. Анненского.»

(Автограф: *РО ГПБ*, ф. 263, ед. хр. 65.) 26.VIII 1909 г. Дризен отвечал Анненскому: «...на мой взгляд, давайте цитаты на франц‹узском› языке, снабдив их в примечании переводом» (*ЦГАЛИ*, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 321). Однако, 5.XI 1909 г. Дризен писал Анненскому: «Я надеялся, что мне удастся параллельно с французским текстом приведенных Вами стихов Л‹иля› дать Ваш русский перевод этих стихов. Помнится, что и на Ваш вопрос по этому поводу, я отвечал утвердительно. Однако сейчас, разбираясь в объеме 5 №, я, bon gré, mal gré *, должен выбрасывать за борт многое ценное и тем не менее выпуск выходит намного выше нормы. Поэтому разрешите вернуться к первоначальным Вашим предположениям и не печатать перевода» (там же). В автографе статьи сохранились примечания Анненского с подстрочными и стихотворными переводами, которые публикуются в настоящем издании, как это и было задумано самим Анненским.

Цитаты проверены по изданию: Leconte de Lisle. Oeuvres. Poèmes tragiques. Paris, Lemerre, s. a; Leconte de Lisle. Poèmes antiques. Paris, Lemerre, s. a.

1 *Сент-Бёв*, Шарль Огюстен (1804—1869) — французский критик и поэт. Писал для парижских журналов критические статьи, которые печатались по понедельникам, а впоследствии составили многотомную серию «Беседы по понедельникам» (1851—

* Волей-неволей (*фр.*).

1862) и ее продолжение «Новые понедельники» (1863—1870). «Новая книга» — видимо, «Souvenirs et indiscrétions» («Воспоминания и нескромные мысли», 1872).

2 *Шенье, Андре* (1762—1794) — французский поэт и публицист, автор элегий и идиллий на античные темы.

3 ...*берется за перевод того самого Феокрита...* — *Феокрит* (конец IV в. — 1-я половина III в. до н. э.) — греческий поэт, создатель жанра идиллий. Феокрит в переводах Леконт де Лиля вышел в издании: Idylles de Théocrite et odes anacréontiques. Paris, 1861.

4 *«Варварские поэмы»* (1862) — книга Леконта де Лиля.

5 ...*дословный перевод Гомера и Гесиода.* — Имеются в виду выполненные Л. де Лилем чрезвычайно точные переводы с древнегреческого поэм Гомера «Илиада» (вышел в свет в 1867 г.) и «Одиссея» (1870), а также произведений Гесиода.

6 ...*перевод Эсхилова наследья...* — См.: Eschyle. Paris, 1872.

7 ...*издает перевод Софокла.* — См.: Sophocle. Oeuvres. Paris, 1877.

8 ...*два огромных тома с полным Еврипидом.* — См.: Euripide. Paris, 1884.

9 *Эгмонт* — нидерландский политический деятель (1522—1568), герой одноименной трагедии Гете, написанной в 1787 г.

10 *Буало*, Никола (1636—1711) — французский поэт, теоретик классицизма.

11 *Корнель*, Пьер (1606—1684) — французский драматург, создатель драматургии классицизма XVII в.

12 *Мюссе*, Альфред де (1810—1857) — французский поэт-романтик.

13 *«Легенда веков»* («La légende des siècles»), 1859—1883 — большой сборник стихотворений В. Гюго на исторические сюжеты из жизни разных народов и времен.

14 *Актеон* — в греческой мифологии фиванский охотник; увидел купающуюся Артемиду и за это был превращен разгневанной богиней в оленя и растерзан собственными собаками.

15 *Меланхтон*, Филипп (1497—1560) — немецкий гуманист, протестантский богослов и педагог, ближайший сотрудник Лютера.

16 *Сервий Туллий* (6 в. до н. э.) — по преданию, шестой «царь» Древнего Рима, разделивший все население Рима на пять имущественных разрядов.

17 *Давид*, Исак Луи (1748—1825) — французский живописец. Участник революции 1789 г. Известен классической строгостью рисунка. Деятели французской революции считали его лучшим выразителем своих идеалов.

18 *Буше*, Франсуа (1703—1770) — французский живописец, известный изысканностью своей художественной манеры.

19 *Ванлоо*, Жан-Баттист (1684—1745) — французский живописец, славившийся богатством колорита.

Возможно, рассуждения Анненского, противопоставляющего Давида Буше и Ванлоо, имеют связь с мыслями Гейне, изложенными им в книге «Лютеция»: «...все произведения одного и того же периода имеют такую характеристическую черту, нарисованный знак своего времени. Например, на полотне Буше или Ванлоо отражаются грациозная напудренная пасторальность, нарумяненная шаловливая пустота, слащавое будуарное счастье господствовавшего в то время помпадурства: везде яркоцветные, украшенные лентами пастушеские посохи, нигде ни одного меча. В противоположность этому картины Давида и его учеников суть только раскрашенное эхо периода республиканской добродетели, которая затем переходит в империалистическую военную славу, и тут мы видим форсированно восторженное сочувствие к мраморной модели, отвлеченное, морозное поклонение разуму, рисунок правильный, строгий, резкий, краски мрачные, жесткие, неперевариваемые, спартанскую похлебку» (*Гейне Г* Полн. собр. соч.: В 6-ти т. СПб., 1904, т. 2, с. 256).

20 ...*когда Верлен рисует старого и недужного Овидия у «сарматов».* — Имеется в виду стихотворение Верлена, переведенное Анненским под названием «Вечером»; из него он цитирует две заключительные строки, в которых подразумеваются последние годы жизни Овидия, изгнанного из Рима по приказанию императора Августа и умершего в ссылке на западном побережье Черного моря. «Le pauvre Lélian» (фр.) — «бедный Лелиан» — так называл себя Верлен.

21 *Роллина*, Морис. — См. прим. 111, с. 637. Анненский цитирует ниже строки из его стихотворения «Богема».

22 *К эпохе «Эринний»... Франция пережила целых две иллюзии империализма...* — Имеются в виду империя Наполеона I (1804—1814) и империя Наполеона III (1852—1870), обе кончившиеся для Франции национальной катастрофой.

23 *...полуидиллическая греза Руссо ... обратилась в сокрушительную лавину романтизма.* — *Руссо*, Жан-Жак (1712—1778) — французский писатель. В своих произведениях развивал мысли о прирожденной доброте человека, проповедовал возврат к первоначальному, «естественному» состоянию человечества и необходимость «общественного договора». Эти положения в известной мере подготовили почву для революции 1789 г.

24 *...Гюго — этот новый Бонапарт, получил страшную власть над сердцами.* — *Гюго*, Виктор (1802—1885), выступивший в 1820-х годах и сразу ставший главой романтической школы во Франции, пользовался в дальнейшем исключительной популярностью у своих соотечественников. Известен демократической направленностью своего творчества.

25 *...летописцу «Бувара и Пекюше»...* — См. прим. 3 к с. 590.

26 *«Жерминаль»* — один из романов многотомной серии Эмиля Золя (1840—1902) «Ругон-Маккары».

27 *Аиша* — героиня переведенного Анненским эпического стихотворения Леконт де Лиля «Дочь эмира» из книги «Варварские поэмы».

28 *Бурже* Поль Шарль Жозеф (1852—1935) — французский писатель, критик.

29 *Один из «учеников» Леконта де Лиль... «...мысли мастера».* — Слова принадлежат французскому писателю Катюлю Мендесу (1841—1909).

30 *...призрак «влюбленного поэта» «адоранта мертвых».* — Источник ссылки не обнаружен.

31 *...что-нибудь вроде «Ночей» Альфреда Мюссе?* — Лирические поэмы Мюссе «Ночи» — «Майская», «Декабрьская», «Августовская», «Октябрьская» (1835—1837), проникнутые ощущением глубокого одиночества, являются шедеврами мировой романтической лирики.

32 *...вступая в группу «бессмертных»...* — в члены Французской Академии, куда Леконт де Лиль вошел в 1887 г.

33 *...услышал от Александра Дюма-сына упрек.* — *Дюма*, Александр, сын (1824—1895) — французский драматург. Произнес в заседании Французской Академии 1 апреля 1887 г. официально положенную речь при приеме Леконта де Лиля в Академию, куда тот был избран 11 февраля 1887 г. Ниже Анненский цитирует отрывок из этой речи.

34 *Сарсе*, Франсис (1827—1899) — французский театральный критик и романист. Его статьи о театре объединены в сборник «Сорок лет в театре».

35 *Ростан*, Эдмон. — См. прим. 124, с. 637.

36 *Нам интереснее узнать, со слов Теодора де Банвиль... был красив.* — *Банвиль*, Теодор де (1823—1891) — французский поэт-парнасец. Имеется в виду, вероятно, книга Банвиля «Mes souvenirs» («Мои воспоминания», 1882).

37 *...пиндаровского эпиникия.* — Пиндар (522 или 518 — умер около 442 до н. э.) — греческий поэт, крупнейший представитель торжественной хоровой музыки. Его победные оды носят название эпиникиев.

38 *...их парастаты — Каллирроэ и Исмена.* — *Парастата* — букв.: стоящая возле; спутница, помощница.

39 *Гипатия* (370—415) — женщина-философ, жившая в Александрии и убитая фанатически настроенными христианами.

40 *Трилогия Эсхила...* — Имеется в виду «Орестея» («Агамемнон», «Хоэфоры» и «Эвмениды»).

41 *...помогли Элладе для сооружения Саламинского флота...* — Греческий флот, одержавший победу над персидским в морском бою у острова Саламин в Сароническом заливе Миртойского моря в 480 г. до н. э. Победе греков немало способствовало серебро, добывавшееся в рудниках Лавриона, горной местности южной Аттики,

СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ

ИЗ ЦИКЛА «AUTOPSIA»

Печатается впервые по автографу (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 57). Рукопись — черновая: в ней много зачеркнутых вариантов (слов, словосочетаний, целых фраз) и отсутствует большинство необходимых знаков препинания (точек, запятых, знаков восклицательных и вопросительных), которые в настоящей публикации даются в соответствии с современной пунктуационной нормой, вполне согласующейся с смысловым членением текста и его синтаксисом. Все многоточия, имеющиеся в тексте (характерный для Анненского знак), сохранены.

Рукопись не датирована.

Цикл состоит из 26 «стихотворений в прозе», жанровый пример которых — и тоже в форме цикла — был подан Тургеневым. Бо́льшая часть их имеет форму монологов от женского лица и объединена образом их героини, молодой девушки из народа, «дочери народа».

Первое из «стихотворений» цикла, озаглавленное «Autopsia» (вскрытие), построено как обращение умершей к «лекарю», вскрывающему ее тело в морге. Она вспоминает о своей жизни, полной труда и лишений. Другие «стихотворения» цикла, написанные от женского лица, могут быть истолкованы как реминисценции отдельных эпизодов в судьбе героини. Ее монологи перемежаются пейзажными лирическими отрывками, раздумьями о человеческих судьбах и картинами, рисующими положение рабочего люда. Любопытно, что в виде монолога от женского лица развертывается и «Песня заступа»: заступ в самом же начале уподобляет себя «грубой шпаге» и грамматическим родом этого существительного определяется здесь, очевидно, выбор формы женского рода, проходящей через весь текст.

В цикле изображен особый мир — бедности, нищеты, горя; интерес автора привлекают к себе «простые люди», люди труда, рабочие, о которых он говорит с неизменным сочувствием и пафосом, в то же время представляя их себе весьма обще. Демократическая направленность цикла не отражает какой-либо политической позиции, хотя связана, вероятно, с позднеразодническими веяниями (через Н. Ф. Анненского и его круг).

Цикл принадлежит, надо полагать, раннему творчеству писателя, о чем говорят и содержание и стиль: преобладают, так сказать, в «открытом виде», идеи и темы, выступающие в позднем творчестве (и в лирике, и в критической прозе) и в более опосредованной, и более сложной, и сдержанной форме; стиль здесь гораздо примитивнее, чем в жанрово-близких «стихотворениях в прозе», опубликованных В. И. Кривичем в сборнике «Посмертные стихи» и датированных началом 900-х годов, хотя есть и черты явной общности (особенно в ритмическом строении фразы и абзаца).

Вместе с тем тематика, проблематика, образный строй цикла предвосхищают появление некоторых аналогичных мотивов в зрелой лирике Анненского, где в отдельных стихотворениях проходят и образы простых людей, и тема социальных контрастов, и сознание ответственности за творимую в мире несправедливость (например, «В дороге» — в «Тихих песнях», «Картинка» — в «Кипарисовом ларце», «Опять в дороге» («Луну сегодня выси»), «Песни с декорацией» и «Старые эстонки» — в поздних стихах). От цикла «Autopsia» и других стихотворений в прозе тянутся нити и к критической прозе, к тем моментам в ней (как преимущественно в статьях о произведениях Достоевского и Гоголя, о драмах Писемского и Горького), где речь идет о важных нравственных проблемах, связанных с социальными антагонизмами русской жизни, и где выступают фигуры людей из общественных низов, образы обездоленных и отвергнутых.

ПИСЬМА

А. Ф. КОНИ *1895*

Автографы: ИРЛИ, ф. 134, оп. 1, ед. хр. 58.

Кони Анатолий Федорович (1844—1927) — юрист, писатель, литературный критик, общественный деятель. С 1900 г. — почетный академик.

..*прочел я первую статью Вашу о Д. А. Ровинском.* . — Очерк Кони «Дмитрий Александрович Ровинский» впервые напечатан в журнале «Вестник Европы» (1896, № 1—2). Часть очерка представляет собой речь Кони на публичном собрании Академии наук 10.XII 1895 г. Так как публикуемое письмо датировано январем 1895 г., можно предположить, что Кони прислал Анненскому эту часть статьи в рукописи.

Д. А. Ровинский (1824—1895) — известный судебный деятель и выдающийся искусствовед; ему принадлежат труды по истории русской и западноевропейской гравюры и народного лубка, а также работы по иконографии.

А. В. БОРОДИНОЙ *29.XI ‹18›99*

Автографы: ГПБ, ф. 24, оп. 1, ед. хр. 8.

Отрывки из писем к Бородиной впервые были опубликованы А. В. Федоровым. В кн.: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 8, 9. Письма от 15.VI. 1904, 25.VI. 1906 и 2.VIII. 1906 впервые опубликованы И. И. Подольской (Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1972, № 5, с. 466—469).

Бородина Анна Владимировна (урожденная Долженкова; 1858—1928) — жена выдающегося ученого, инженера-путейца А. П. Бородина.

[1] *Ксенофонт* (ок. 430—ок. 355) — древнегреческий писатель; одно из его произведений — «Анабазис», рассказ об отступлении («анабазисе») греков из Персии, — входило в состав гимназической программы.

[2] *Степан Осипович* Цыбульский — филолог, преподаватель древних языков в Царскосельской и Санктпетербургской гимназиях.

[3] *Саша* — Бородин Александр Александрович (1885—1925), сын А. В. Бородиной, впоследствии преподаватель русского языка и словесности мужской гимназии в Царском Селе.

...*Художественная обработка мифа об Оресте у Эсхила, Софокла и Еврипида...* — Статья под названием «Миф об Оресте у Эсхила, Софокла и Еврипида» вышла в 1900 г. (СПб., тип. «В. С. Балашев и К°»).

А. В. БОРОДИНОЙ *‹Август 1900›*

Сонин Николай Яковлевич — профессор, математик, с 1899 г. попечитель Санктпетербургского учебного округа.

[2] *Мы сознали: в грязной луже...* — 1-я строфа стихотворения Н. А. Добролюбова «Современный хор» (из цикла «Мотивы современной русской поэзии», 1862). Цитата приведена неточно. У Добролюбова: «Слава нам! В поганой луже...».

[3] *Саша* — См. прим. 3 к предыдущему письму.

[4] *Дина* — Надежда Валентиновна Анненская (1841—1916, указано А. В. Орловым), жена Анненского.

[5] *Сливицкое* — имение сыновей Н. В. Анненской.

[6] ...*с нашим любимым внуком...* — Имеется в виду Валентин Платонович Хмара-Барщевский.

[7] *Валентин* — В. И. Анненский, сын И. Ф. Анненского.

[8] *Прюдом Сюлли* (псевдоним Рене-Франсуа-Армана Прюдома, 1839—1907). — Поэт, принадлежавший к «парнасской школе». Перевод стихотворения «Идеал» (впервые: *Тп*, 1904).

А. В. БОРОДИНОЙ

7.I 1901

[1] ...*перевод «Алькесты»*... — Перевод и статья вышли отдельным изданием в 1901 (СПб., тип. «В. С. Балашев и К°»).
[2] ...*занялся подбором стихотворений.. переводов*... — См.: *Тп*, СПб., 1904.
[3] *Перевожу... еврипидовского Гипполита*... — Перевод трагедии «Ипполит» и статья о ней вышли отдельным изданием: Ипполит. Трагедия Еврипида. СПб., 1902.
[4] *Дина* — Н. В. Анненская.
Валентин — см. прим. 7, с. 650

А. В. БОРОДИНОЙ *14.VI 1902*

[1] «*Лаодамия*». — Трагедия «Лаодамия» впервые опубликована в сборнике «Северная речь» (СПб., 1906).
[2] *День был как сон*... — действие I, явление 2.
[3] *Бывало, мать печальную не раз..* — I, 2. В письме, очевидно, описка. 7-я строка читается: «На нежные полюбоваться руки...».
[4] *Один / Пускай огонь священный Гименея*... — I, 2.
[5] *Если умрет человек.* . — I, 4. В цитате пропущена строка. Следует читать: ...Душа на могиле / В темную ночь / Пламенем синим мерцает...»
[6] *Икар* — сын легендарного зодчего и художника Дедала. Когда Делал с сыном должны были бежать с Крита, Дедал сделал себе и Икару крылья из перьев, скрепленные воском, с помощью которых они и улетели. Но Икар поднялся слишком высоко (за что и назван надменным), солнце растопило его крылья, и он погиб.
[7] *А если царь*... — II, 6.
[8] *Дайте слышать*... — II, 6.
[9] *Замолкли колеса светила*... — II, 6. Последняя строка в опубликованном тексте читается: «...Над миром поднимет Царица».
[10] *Я чувствую*... — III, 7,
[11] ...*И не одну царицу на постели.* — IV, 12.
[12] ...«*синеглазого мужа Ариадны*»... — т. е. Диониса: дочь критского царя Миноса, Ариадна, оставленная Тезеем на острове Наксос, была взята в жены Дионисом, спустившимся к ней на колеснице.
[13] *Живое с мертвым*... — IV, 17.
[14] ...*Что ж делать?*... IV, 18.
[15] ...*Молча ... молча*... — IV, 20. В опубликованном тексте последняя строка читается: «...За мужем прыгнула...».
[16] *Если нить у слепой развилась*... — IV, 20. В опубликованном тексте 6-я строка сверху читается: «Если дума плечам тяжела... ».

А. В. БОРОДИНОЙ

15.VI 1904

[1] *Не мерещится ль вам иногда.* — Стихотворение «Свечку внесли». Впервые: «Слово», 1906, № 430, 12 апр., Литературное приложение, № 9, с. 3 (с подписью «Ник. Т-о»). Есть разночтения с каноническим текстом.

Е. М. МУХИНОЙ

1. VIII 1904

Автографы: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 2, ед. хр. 5. Впервые: Известия АН СССР. Отделение литературы и языка, 1973, № 1. Публикация И. И. Подольской. Опубликованы письма от 1.VIII 1904, 5.VI 1905, 19.V 1906, 14.XII 1906, 16.XII 1906, 8.III 1907, 2.III 1908, 3.VII 1908, 23.VII 1908, 17.X 1908.

Мухина Екатерина Максимовна — жена сослуживца Анненского Аркадия Андреевича Мухина, преподавателя Царскосельской гимназии. По-видимому, знакомство с Мухиными возникло вскоре после того, как Анненский получил назначение в Царскосельскую гимназию (октябрь 1896 г.).

1 *Дина Валентиновна* — Н. В. Анненская.
2 ...*когда я узнал о смерти этого писателя.* — Чехов умер 2 (15).VII.1904 г.
3 ...*меня оставили на пятилетие.* — В 1906 г. Анненский был уволен от должности директора Царскосельской гимназии и назначен инспектором Санктпетербургского учебного округа.

М МУХИНОЙ

5.VI 1905

Огромную написал статью о сатировской драме. — Статья «Киклоп и драма сатиров» вошла в I том «Театра Еврипида» (1906).
2 ..*звонко и мерно падающая с залавка в лохань.* — См. прим. 1, с. 583.
3 *Алекс‹андр› Григ‹орьевич›* Шалыгин — преподаватель русского языка и словесности в Училище правоведения и в Училище св. Анны (немецкая гимназия в Петербурге). (Сообщено А. В. Орловым.)
4 *Баррес Морис* — см. прим. 5, с. 593.
5 ...*захотел, как Бальмонт, сделаться альбатросом.* . — См. стихотворение К. Бальмонта «Альбатрос» (*Гз*).
6 *«Мир божий»* — литературный, политический и научно-популярный журнал. Умеренно-оппозиционный либеральный орган. Издавался в Петербурге в 1892—1906 гг. В 90-х годах вел борьбу с народничеством с позиций легального марксизма.
...*статью о «Трех сестрах», вернее всего, сожгу...* — Статья «Драма настроения» («Три сестры») вошла в *КО*.
8 *Маркс* Адольф Федорович (1838—1904) — крупный петербургский издатель книг и журнала «Нива». На невыгодных для себя условиях Чехов продал Марксу право собственности на издание своих сочинений.
9 *Щеглов* Иван (Леонтьев Иван Леонтьевич; 1855—1911) — беллетрист и драматург.
10 *Гнедич* Петр Петрович (1855—1925) — писатель, переводчик, историк искусства, драматург.
Елпатьевский Сергей Яковлевич (1854—1933) — писатель, публицист; врач по образованию. С конца 90-х годов долгое время жил в Ялте, где организовал санаторий для неимущих туберкулезных больных.
12 *Батюшков* Федор Дмитриевич (1857—1920) — филолог, редактор журнала «Мир божий», профессор Петербургского университета.
13 ..*гаршинский палец ноги?..* — Анненский имеет в виду рассказ В. М. Гаршина «Трус» (1879): «Огромному, неведомому тебе организму, которого ты составляешь ничтожную часть, захотелось отрезать тебя и бросить. И что можешь сделать против такого желания ты... ты — палец от ноги...».

Е. М. МУХИНОЙ

16.VI 1905

Терамен — один из афинских государственных деятелей V в. до н. э. Участвовал в перевороте 411 г., отменившем демократическую конституцию, и разработал собственную, олигархически-умеренную.
2 *Алкивиад* (ок. 450—404 до н. э.) — политический и военный деятель древних Афин. Примыкал к наиболее радикальной и воинственно настроенной группировке афинской демократии. Крайне честолюбивый, Алкивиад часто менял политическую ориентацию. Был изгнан из Афин.
.*Аристофан ждет, когда настанет его черед беседы с Еврипидом...* — *Аристофан* (ок. 446—385 до н. э.) — древнегреческий драматург, «отец комедии». В комедии «Лягушки» подверг осмеянию драматургию Еврипида; ее, как и современную ему философию, Аристофан считал враждебной традиционным моральным устоям афинской демократии и лишенной того воспитательного значения, которое имела исполненная гражданского пафоса трагедия Эсхила.
..*я имел неловкость засунуть в мои листки...* — По-видимому, речь идет о неопубликованной статье или лекции Анненского.
.*повинуясь зловещему зову Ученого Комитета.* — В 1898 г. Анненский был назначен членом Ученого Комитета министерства народного просвещения

А. В. БОРОДИНОЙ

14.VII 1905

Я нашел издателя для Еврипида... — Первый том «Театра Еврипида» вышел в 1906 г. (СПб., Книгоиздательство товарищества «Просвещение»).

В. БОРОДИНОЙ

2.VIII 1905

я . был почти уверен, что не вернусь... — Анненский имеет в виду свои служебные неприятности, связанные с революционными событиями 1905 г. В связи с этими событиями Анненский в январе 1906 г. был переведен с должности директора гимназии на должность инспектора Санктпетербургского учебного округа.

2 *... очерк — о «Прохарчине» Достоевского...* — см.: *КО.*

3 *...статью о сатировской драме...* — см. прим. 1, с. 652.

4 *...вот Вам ее проспект...* — В *КО* вошли все ниженазванные статьи.

5 *«Les grands initiés»* — «Великие посвященные» (1889) — очерк об оккультных теориях основателей религий, написанный Эдуардом Шюре (1841—1929).

...меня.. интересует «голова Еврипида»... — Возможно, речь идет о том бюсте Еврипида, который впоследствии принадлежал Анненскому. О нем упоминает М. А. Волошин, посетивший Анненского в 1909 г. вместе с С. К. Маковским: «Нас провели в высокую комнату, заставленную книжными шкафами с гипсами на них; среди этих гипсов был большой бюст Еврипида» («Рассказ М. А. Волошина об Ин. Анненском 27 марта 1924 г.» Записан Д. С. Усовым и Л. В. Горнунгом. Личный архив Л. В. Горнунга).

«Статуя мира» — впервые: *Кл,* 1910. Статуя мира — мраморная женская фигура с опущенным факелом работы итальянского скульптора XVIII в. Бартоло Модоло, находится в Екатерининском парке г. Пушкина. На постаменте надпись на итальянском языке: «PACE». Стихотворение имеет отдельные разночтения с каноническим текстом.

А. Ф. КОНИ

1.X 1905

..узнал о Вашем юбилее... — Речь идет об официальном юбилее, посвященном 40-летию общественной, служебной и литературной деятельности Кони. В «С.-Петербургских ведомостях» за 1.X 1905 помещена заметка «Чествование А. Ф. Кони».

людей, с которыми Вы были близки... — Кони был в дружеских отношениях с Л. Н. Толстым, Тургеневым, Достоевским, Некрасовым, Короленко и другими писателями.

М. МУХИНОЙ

16.IV 1906

Фор Поль (1872—1960) — французский поэт. Принадлежал к младшему поколению символистов. В. И. Анненский-Кривич пишет: «В другое свое посещение Парижа отец познакомился, между прочим, и с Полем Фор, — избранным в Париже «королем поэтов», и явился не только первым русским подписчиком организованного им альманаха но, насколько мне известно, и вообще много говорил с его основателем относительно организации и значения этого интереснейшего издания». См.: *Анненский-Кривич В. И.* Записка о работе «Иннокентий Анненский». — ЦГАЛИ, ф. 5, оп. 1, ед. хр. 49.

2 *Стихи и прозу.* — Журнал «Стихи и проза», основанный Полем Фором, выходил в 1905—1908 гг.

3 *Вольф* Маврикий Осипович (1825—1883) — основатель петербургского книгоиздательства и книгопродавческой фирмы.

. наших единомышленников... — По-видимому, речь идет о втором поколении французских символистов, представителем которого был Поль Фор.

Е. М. МУХИНОЙ

19.V 1906

...*я написал три стихотворения*... — 19 мая 1906 г. датировано только одно стихотворение «О нет, не стан». Указать два другие стихотворения, написанные в этот день, пока не представляется возможным.

А. В. БОРОДИНОЙ

25.VI 1906

..*евангельская Марфа*... — По евангельскому преданию, сестры Марфа и Мария принимали в своем доме Христа. В то время как Марфа хлопотала по хозяйству, Мария сидела у ног Христа, внимая его речам.
2 *Альма Тадема* (Лоуренс Альма; 1836—1912) — голландский художник; его творчество посвящено изображению жизни древних греков, римлян и египтян.
3 *Эберман* — владелец дома, где жил Анненский в Царском Селе до конца сентября 1908 г.
...*играли в Павловске... из Парсифаля*... — Имеется в виду конец I действия оперы Р. Вагнера «Парсифаль» (1882).

А. В. БОРОДИНОЙ

12.VII 1906

...*дифирамб*... — Дифирамб в Древней Греции — хоровая культовая песнь в честь бога Диониса. Двусоставность дифирамба (декламатор-«зачинатель» и хор) послужила основой для структуры древнегреческой трагедии.
2 *Вышеславцев* Алексей Владимирович (1831—1888) — писатель, историк искусства.
3 *Мутер* Рихард (1860—1909) — немецкий историк искусства. Наиболее известна его книга «Geschichte der Malerei des XIX Jahrhunderts» (История живописи XIX века) (1893). Книга Мутера «История живописи» вышла в русском переводе под редакцией Бальмонта (СПб., 1901—1904, ч. 1—3). Автор перевода в книге не указан.

А. В. БОРОДИНОЙ

2.VIII 1906

...*я задумал трагедию*. — Речь идет о трагедии «Фамира-кифарэд». Впервые: М., 1913.
2 *Кондратьев Александр Алексеевич*. — См. прим. 185, с. 640.
3 *Ек‹атерина› Макс‹имовна›... Арк‹адию› Андр‹еевичу›*... — Речь идет о Мухиных.

С. А. СОКОЛОВУ

11.X 1906

Автографы: ГБЛ, ф. 499, карт. 1, ед. хр. 3 (11.X.1906); ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 290 (16.I.1907).

Соколов Сергей Алексеевич (Кречетов; 1878—1936) — поэт, участник символистского движения, редакционно-издательский деятель. Владелец издательства «Гриф», редактор альманахов «Гриф», журналов «Золотое руно» и «Перевал» (1906—1907). В письме от 11.X 1906 г. отчество Соколова написано неверно.

...*посылаю Вам Гейне*... — Статья Анненского «Гейне и его «Романцеро»» напечатана в «Перевале» (1907, № 4). Вошла в *2КО* под названием «Гейне прикованный». В октябре 1906 г. Соколов писал Анненскому: статья «...мне очень понравилась, и я напечатаю ее в одном из ближайших №№ „Перевала“» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 364).
...*меня назвали эстетическим нигилистом*... — См. рецензию К. Чуковского на *КО* «Об эстетическом нигилизме» (Весы, 1906, № 3—4).
3 *Книгу... беглыми заметками*... — там же. В ответ Соколов писал: «Очень согласен с Вами, что точка зрения на Вас «Весов», действительно, далека от истины. Особенно нелепо соображение о «беглых заметках». Журналу, всегда стоящему... за

принципы субъективной критики, подобало бы уметь различать «беглость» (в смысле поверхностного отношения) от скользящей, ярко индивидуальной *манеры* письма» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 364).

упрек «Весов» в том, что я будто подражал Мережковскому. — К. Чуковский в названной рецензии писал о *КО*: «То, например, послышится „Гоголь и черт", то „Толстой и Достоевский"» (Весы, 1906, № 3—4, с. 81).

[5] *. хоть бы сказали Уайльда, тот... меня... захватил, пока я не увидел, что он. через Гюисманса и messe noir пробирался только к исповедальной будке.* — Вероятно, речь идет о влиянии, которое оказало позднее творчество Гюисманса на Уайльда. Упоминание о «дьявольской мессе» отсылает читателя к роману Гюисманса «Там, внизу» (1891), герой которого посещает оргии секты сатанистов. *Гюисманс* — см. прим. 7, с. 597.

[6] *Ник. Т-о.* — Под этим псевдонимом вышла в 1904 г. книга стихов Анненского «Тихие песни». Этим же псевдонимом были подписаны его стихотворения, появлявшиеся до конца 1906 г. в периодической печати.

Е. М. МУХИНОЙ *16.XII 1906*

[1] *Вышел Еврипид...* — см. прим. 1, с. 653.

[2] *«Женщина с моря»* (1888) — пьеса Г. Ибсена.

[3] *...к тем словам, которые Эккерман приписывает Гете...* — См. книгу Иоганна Петера Эккермана (1792—1854) «Разговоры с Гете в последние годы его жизни» (ч. 1—3, 1837—1848).

...страшно говорить о нем после Гете, Гервинуса, Куно Фишера, Брандеса, Белинского... — см. прим. 1, 12, 15, 16 к статье «Проблема Гамлета», с. 602, 603. Анненский имеет в виду статью Белинского «„Гамлет", драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838).

А. В. БОРОДИНОЙ

12.I 1907

[1] *Валя* — Валентин Платонович Хмара-Барщевский, сын П. П. Хмара-Барщевского, пасынка Анненского.

[2] *Нина* — Н. П. Бегичева.

[3] *Таня* — Богданович Татьяна Александровна. — См. прим. к письму к Т. А. Богданович.

«Невозможно» — впервые: *Кл* (СПб., 1910).

С. А. СОКОЛОВУ

16.I 1907

[1] *Жаль, что «Невозможно» не пойдет.* — Ответ на письмо С. А. Соколова от 12. I 1907. Соколов писал: «Относительно стихотворения: Ваше «Невозможно» — вещь изысканная, изящная и утонченная. Но пока «Перевал» не занял твердой позиции, нельзя нам печатать вещей, рассчитанных на немногих избранных» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 364). — См. прим. 4 к с. 472.

[2] *...ларец...* — Кипарисовый ларец, реально существовавшая шкатулка, где Анненский держал свои стихи.

[3] *...посылаю Вам несколько пьесок.* — В ответном письме Соколов сообщал: «Из Ваших стихотворений берем 4: „Сиреневая мгла", „Облака", „На дне" и „Старая шарманка". Остальные возвращаю» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 364). Опубликованы: «Перевал», 1907, № 9.

[4] *Отчего так запоздает мой Гейне?* — Речь идет о статье «Гейне и его „Романцеро"», посланной Анненским Соколову 11. X 1906 г.

Е. М. МУХИНОЙ *22.II 1907*

[1] *...к моей эпопее Устюга Усыпительного...* — В Великом Устюге Анненскому приходилось бывать по делам, связанным со службой в Санктпетербургском учебном округе.

[2] *Лоэнгрин* — герой одноименной оперы Р. Вагнера.

[3] *..том Зелинского — «Третья книга идей». — Зелинский* Фаддей Францевич (1859—1944) — русский филолог-классик. *«Третья книга идей».* — Имеется в виду третья часть книги Зелинского «Из жизни идей» (СПб., 1905—1922, т. 1—4). Т. 3— «Соперники христианства. Статьи по истории античных религий» (СПб., 1907).

..посвящена Мерлину-волшебнику Иммермана. — Иммерман Карл Лебрехт (1796—1840) — немецкий писатель. Мистерия *«Мерлин»* (1832) написана на сюжет древнекельтской легенды об Артуре.

[5] *...увидеть «Кольцо» полностью.* — Речь идет о тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга».

[6] *Макс* — неустановленное лицо.

Е. М. МУХИНОЙ

8.III 1907

Прочитал... «Иосифа» и написал Павлу Павловичу.. разбор. книги. — Речь идет о книге П. П. Митрофанова «Политическая деятельность Иосифа II, ее сторонники и ее враги (1780—1790)». СПб., 1907. Митрофанов *Павел Павлович* (1873—1917) — историк, приват-доцент Санктпетербургского университета, профессор высших женских курсов Раева; сослуживец и добрый знакомый Анненского. См. статью П. П. Митрофанова «И. Анненский». В кн.: Русская литература XX века (1890—1910). Под ред. С. А. Венгерова. М., 1915, т. 2, кн. 6.

..наткнулся на «Шиповник» и занозил мозг «Жизнью человека» — В 1-й книге альманаха «Шиповник» за 1907 г. была опубликована пьеса Л. Андреева «Жизнь человека».

[3] *...зачем было тратить тысячи на ее постановку?* — «Жизнь человека» была поставлена В. Э. Мейерхольдом в театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге (первый спектакль в феврале 1907 г.). В том же году ее поставил К. С. Станиславский в Художественном театре (первый спектакль — в декабре).

богач и Лазарь... — одна из притч, рассказанных Христом (Евангелие от Луки, 16, ст. 19—31).

гноище Иова. . — см. Ветхий Завет, Книга Иова.

Е. М. МУХИНОЙ

18.III 1907

«Золото Рейна» — I часть оперной тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга» (поставлена в 1869).

.водная картина. Жалко только, что эти дуры с хвостами мешали работе фантазии... — *«Водная сцена»* — первая сцена с русалками в опере «Золото Рейна».

[3] *Хороша характеристика стелющегося пламени (Логе-Ершов)...* — *«Стелющееся пламя»* связано с образом Логе — бога Огия. Речь идет о 2-й картине оперы «Золото Рейна». *Ершов* Иван Васильевич (1867—1943) — исполнитель партии *Логе* в опере «Золото Рейна». В 1895—1929 — солист Мариинского театра в Петербурге.

чудный голос, меня заворожившиий, у Земли-Збруевой. — Речь идет об исполнительнице партии Эрды (богини Земли) в «Золоте Рейна». *Збруева* Евгения Ивановна (1867—1936). В 1905—1917 гг. — солистка Мариинского театра.

[5] *Понимаете Вы художественную концепцию Вотана?* — *Вотан* — верховный бог в древнегерманской мифологии; персонаж тетралогии. Анненский имеет в виду вагнеровскую концепцию этого образа.

[6] *Фрика-Славина — Sa bourgeoise — этим все сказано.* — *Фрика,* жена Вотана, вмешивается в его действия и принуждает его наказать Зигфрида. *Славина* Мария Александровна (1858—1951) — певица. В 1879—1917 гг. — солистка Мариинского театра.

Я написал третье Отражение — Бранда. . — Статья «Бранд-Ибсен» вошла в *2КО*. Была опубликована ранее в журнале «Перевал» (1907, № 10)).

А. А. БЛОКУ

18.VI 1907

Автограф: ЦГАЛИ, ф. 55, 10240/42. Впервые опубликовано Д. Е. Максимовым в кн.: Ученые записки Тартуского университета. Труды по русской и славянской филологии. Вып. 4. Тарту, 1961, с. 306.

19.VII 1905 г. Блок писал Г. Чулкову: «Ужасно мне понравились «Тихие песни» Ник. Т-о. В рецензии старался быть как можно суше; но, мне кажется, это настоящий поэт, и новизна многого меня поразила» (VIII, 132). Рецензия Блока появилась в газете: Слово, «Литературное приложение», 1906, 6 марта. В тот же день Анненский послал Блоку свои трагедии «Царь Иксион» и «Меланиппа-философ» с дарственными надписями. В письме от 12.III 1906 г. Блок благодарит Анненского за это. 6.X 1906 г. Анненский посылает Блоку свою только что вышедшую трагедию «Лаодамия» (ответ Блока 9.X 1906 г.). Публикуемое ниже письмо свидетельствует о личном знакомстве Анненского с Блоком, которое могло завязаться между октябрем 1906 г. и июлем 1907 г.

[1] *«Снежную маску» прочитал.* — Книга стихов Блока «Снежная маска» вышла в свет 8 апреля 1907 г. (СПб., издательство «Оры»).

«Влюбленность» — адски трудна... — «Влюбленность» — стихотворение из книги «Снежная маска».

зеленый зайчик В догоревшем хрустале. — См.: «Под масками» («Снежная маска»).

А ГОРНФЕЛЬДУ

1.III 1908

Автограф: ГПБ, ф. 211, ед. хр. 313.

Горнфельд Аркадий Георгиевич (1867—1941) — литературовед, критик. С начала 90-х годов сотрудник журнала «Русское богатство».

..благодарю Вас за присылку Вашей... книги. — Речь идет о книге Горнфельда «Книги и люди» (СПб., 1908). Книга состоит из нескольких разделов: «Литература в современности», «Из недавнего прошлого», «К теории литературы», «Маленькие панегирики».

...относительно Л. Андреева... на его творчество. — Творчеству Андреева в книге Горнфельда посвящены две статьи — «Мелкие рассказы Л. Андреева» и «Тьма Леонида Андреева». Во второй из них сформулирована основная мысль Горнфельда: «Всегда вместо воплощенной жизни он (Андреев. — *И. П.*) дает мораль в действии; всегда занят не столько людьми, сколько их обнаженными сущностями; всегда ставит этические вопросы. не освещая их пламенем психологических переживаний. Он захватывает читателя, а не его люди. <...> Есть люди вообще — нет их индивидуальности; есть метафизика, этика, политика, есть даже гигиена: все — кроме психологии» (с. 182). С этими взглядами Горнфельда в известной мере перекликаются взгляды Анненского на творчество Л. Андреева. См. статью «Иуда, новый символ», а также письмо к А. Н. Анненской 16.XII 1908 г.

[3] *Дневник критика...* — В книгу Горнфельда, которую сам автор называет «литературным дневником», вошли статьи разных лет. Именно в связи с этим Анненский полагает, что было бы целесообразно датировать каждую статью.

...слово... плохо... выражает свою современную сущность! — κριτική — «искусство разбирать, судить». Анненский имеет в виду, по-видимому, прежде всего крайнюю субъективность современной ему критики.

говоря о Сологубе.. — Речь идет о статье «Недотыкомка», посвященной анализу романа Сологуба «Мелкий бес». Видимо, Анненскому близка горнфельдовская оценка романа. Горнфельд пишет: «Едва ли во всей всемирной литературе есть создание более нелепое, более уродливое и отвратительное, более недействительное при всей своей обыденности, чем этот Передонов...» (с. 33).

эти вечные контрасты Мережковского... — Имеется в виду статья Горнфельда «Господин Мережковский и черт», посвященная книге Мережковского «Гоголь и

черт». Горнфельд с иронией пишет о навязчивости противопоставлений в творчестве Мережковского.

[7] *...как хорошо то, что Вы сказали о гневе и злобе.* — Горнфельд пишет: «В своей работе о «Бесах» г. Волынский назвал роман Достоевского «книгой великого гнева»: великое недоразумение, — критик забыл об одной необходимой черте гнева, которой нет в страстных обличениях «Бесов». В гневе есть благородство, — которого нет в злобе. <...> И достаточно вспомнить о Кармазинове — этой гнусной, злобной и совершенно откровенной карикатуре на Тургенева, — чтобы видеть, как мало к «Бесам» подходит название, говорящее о возвышенном чувстве всегда благородного гнева. Это книга великой злобы, — что не мешает ей быть книгой великой мысли: соединение, свидетельствующее о страшной человеческой «широкости», быть может, более разительно, чем карамазовское примирение «идеала содомского» с «идеалом Мадонны»» («Книги и люди». СПб., 1908, с. 271—272; статья «Новое о Достоевском»).

Е. М. МУХИНОЙ

2.III 1908

...монументами для неоживших Елеазаров... — Имеется в виду евангельская притча о воскрешении Лазаря. — См. Евангелие от Иоанна, гл. 11. Не исключена внутренняя ассоциация с рассказом Л. Андреева «Елеазар», которая объясняет эпитет «неоживших», т. е. людей, несущих на себе печать «того света».

[2] *Свенцицкий* (Свентицкий) Валентин Павлович (1879—1938) — писатель и публицист. В центре его интересов были вопросы религии. Анненский имеет в виду его книгу «Антихрист (записки странного человека)» (СПб., 1908).

Е. М. МУХИНОЙ

3.VII 1908

[1] *...этюд о Достоевском...* — Статья «Искусство мысли», *2КО*.
[2] *...Пав<ел> Пав<лович>* — Митрофанов. — см. прим. 1, с. 656.
[3] *...приложен чертеж...* — см. чертеж на с. 197.

Е. М. МУХИНОЙ

23.VII 1908

[1] *Вон уж он далече скачет...* — строка из стихотворения Пушкина «Бесы» (1830).
[2] *Тристан и Изольда...* — Анненский имеет в виду оперу Вагнера «Тристан и Изольда».

А. В. БОРОДИНОЙ

6.VIII 1908

...слушал Героическую симфонию. — Речь идет о «Героической симфонии» Бетховена.

[2] *Берлиоз и Вагнер интересовались, кажется... двумя последними ее частями, которые и отмечены восторженным произволом их объяснений...* — Имеются в виду статьи Вагнера и Гектора Берлиоза, посвященные Бетховену.

[3] *Ганслик* Эдуард (1825—1904) — австрийский музыковед. Противопоставлял музыку как особую форму духовной деятельности другим видам искусства. Отсюда проистекало его отрицательное отношение к программной музыке и опере. Пропагандировал наследие Бетховена. Непримиримый противник Р. Вагнера.

[4] *Помните Вы там резкий басовый окрик?* — Речь идет о второй части «Героической симфонии» Бетховена («Траурный марш»).

[5] *...эти сети, расставленные Хагеном, чтобы поймать птицу-Зигфрида...* — Анненский проводит аналогию между «басовым окриком» в «Героической симфонии» и сценой предательства Хагеном Зигфрида («Гибель богов» Вагнера). Он называет Зигфрида «птицей», имея в виду его стремление к свободе, «свободный полет».

[6] *...тихий, чуть-чуть придавленный... звук — один.* Речь идет о второй части «Героической симфонии» («Траурный марш»).

[7] *Байрейт* — город в Германии (Бавария), где, в соответствии с замыслом Р. Вагнера, был создан оперный театр (ныне «Театр Вагнера»). Театр предназначался для исполнения произведений Вагнера; с 1882 г. в нем ежегодно проводятся байрейтские фестивали. Там же в 1876 г. состоялось первое исполнение тетралогии Вагнера.

[8] *...«Античные маски Елены» и «Таврическая жрица у Еврипида, Ручеллаи и Гете».* — Статья Анненского «Античные маски Елены» под названием «Елена и ее маски» вошла в книгу: «Еврипид. Драмы». М., 1917, т. II. Вторая из названных статей вошла в третий том этого издания (М., 1921).

[9] *«Художественная идеология Достоевского»* — см. прим. 1, с. 658.

[10] *Ольга* — Хмара-Барщевская Ольга Петровна (урожденная Лесли) — жена пасынка Анненского П. П. Хмара-Барщевского. Сестра Н. П. Бегичевой.

«Жизнь и смерть» Рихарда Штрауса. — Возможно, Анненский имеет в виду симфоническую поэму *Рихарда Штрауса* (1864—1949) «Смерть и просветление» (1889).

А. В. БОРОДИНОЙ

26.XI 1908

[1] *Малларме* Стефан (1842—1898) — французский поэт-лирик, в первом периоде своего творчества примыкавший к «парнасской школе»; в дальнейшем — символист. Анненский переводил стихи Малларме.

[2] *...афинян, которые надевали еще тонкие золотые ризы на божественное тело своей Девственной Заступницы.* — Имеется в виду палладиум — священное изображение Афины-Паллады, покровительницы Афин.

А. Н. АННЕНСКОЙ

16.XII 1908

...драма от трагиков... перешла... в руки декораторов, бутафоров, Мейерхольдов... — В этом письме отчасти отразились негативные впечатления Анненского от спектаклей В. Э. Мейерхольда в драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской. Анненскому близки нормы античного театра (не случайно противопоставление его театру современному в письме); он пытается воскресить их в собственной драматургии (см. его трагедии «Меланиппа-философ», «Царь Иксион», «Лаодамия», «Фамира-кифарэд»). Резко отрицая формы современного ему театра, Анненский выражает, в частности, отчетливую неприязнь к театру режиссерскому. Прежде всего его отталкивает внимание к чисто внешней стороне театрального действа. Такое отношение было свойственно и некоторым из современников Анненского. Так, например, резко отзывался о В. Э. Мейерхольде и К. С. Станиславском (объединяя их с точки зрения внешних приемов) крупный театральный критик А. Р. Кугель. См. его статью «Театральные заметки» (журнал «Театр и искусство», 1907, № 7), оценки которой во многом совпадают с оценками Анненского. Об отношении Анненского к современному ему театру см. также его статью «Драма на дне» (с. 71) и статью И. И. Подольской «И. Анненский — критик» (с. 536—537).

[2] *..автора «Записок».* — Анненский имеет в виду «Мои записки» (1908) Л. Андреева. Л. Андреев пишет: «Я хочу показать, как человек, осужденный на смерть, свободными глазами взглянул на мир сквозь решетчатое окно своей темницы, и открыл в мире великую целесообразность, гармонию и красоту — к стыду тех безумцев, которые, живя на свободе, в довольстве и счастии, отвратительно клевещут на жизнь» («Мои записки». Берлин, 1908, с. 7). Символ «решетки» и красоты мира за нею проходит сквозь всю книгу Л. Андреева.

[3] *Фидий* — знаменитый афинский скульптор и архитектор (ок. 500—431 гг. до н. э.).

Н. П. БЕГИЧЕВОЙ

31.XII ‹1908›

Автографы: *ГЛМ, ОФ* $\frac{4685}{1—22}$ (письма от 31.XII ‹1908› и от 26.IX 1909); ГПБ, ф. 24, оп. 1, ед. хр. 5 (недатированное письмо).

Бегичева Нина Петровна (урожденная Лесли; 1869—1942) — дальняя родственница Н. В. Анненской. Сын Н. В. Анненской, П. П. Хмара-Барщевский, был женат на

родной сестре Н. П. Бегичевой — Ольге Петровне Лесли. Н. П. Бегичева была очень музыкальна и пела в камерных концертах.

«31/XII‹1908›» — Письмо датируется 1908 так как в конце сентября этого года Анненский переехал в дом Панпушко.
«Нива» — русский ежемесячный иллюстрированный журнал (1870—1918), выходивший в Петербурге. *..красавицы «Нивы»* — имеется в виду пошлая «красота» в мещанском вкусе.

БУРНАКИНУ

30 I 1909

Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 280.

Бурнакин Анатолий Андреевич — поэт, критик и журналист. После Октября — в эмиграции. Редактор альманаха «Белый камень» (1907). Издание прекратилось после выхода 1-го номера. 10.XI 1908 г. Бурнакин сообщал Анненскому о подготовке 2-го номера альманаха: «Идут: Ваши «Мечтатели и избранник»» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 303). Бурнакин посвятил творчеству Анненского статью «Мученик красоты» («Искра», 1909, № 3). В письме к Анненскому от 23.II 1909 г. С. А. Соколов пишет об А. Бурнакине: «Очень печалюсь и о том, что в свое время Вы не запросили меня относительно Анатолия Бурнакина и «Белого камня».

Конечно, я предупредил бы Вас вовремя и Вам не довелось бы фигурировать в такой неподходящей компании. Анатолий Бурнакин есть совершенно непристойный литературный хулиган, бьющий на скандал и живущий только скандалом.

Как характерный штрих для той известности, которой он здесь пользуется, могу сообщить следующий факт: у нас есть (?) общество Деятелей Печати и Литературы, корпорация чрезвычайно многолюдная.

Когда Бурнакин проявил желание баллотироваться в члены этого общества, Совет общества *единогласно* и закрытой баллотировкой постановил вернуть его прошение назад, даже не допуская его до баллотировки в общем Собрании» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед хр. 364).

Редакция... напечатала «Символы красоты». — Ни одна из статей, входящих в триптих «Изнанка поэзии», не была напечатана в альманахе «Белый камень»

А БОГДАНОВИЧ

6.II 1909

Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1. ед. хр. 278. Значительная часть письма впервые опубликована А. В. Федоровым в кн.: *И. Анненский.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959.

Богданович Татьяна Александровна (урожденная Криль; 1872—1942) — двоюродная племянница И. Анненского, воспитывавшаяся в семье его брата Николая Федоровича Анненского. Писательница. Жена известного критика и публициста Ангела Ивановича Богдановича (1860—1907).

Благодарю тебя за присылку мне билета. — Ответ на письмо Т. А. Богданович от 4.II 1909 г., в котором она сообщает: «В пятницу в Литературном обществе Столпнер будет читать реферат «Достоевский — борец против русской интеллигенции». Я подумала, что б‹ыть› м‹ожет›, тема тебя заинтересует и ты пожелаешь приехать послушать» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 300).

2 *Столпнер* Борис Григорьевич (1871—1967) — философ, профессор (с 1920 г.). До революции — участник социал-демократического движения. Область научной деятельности Столпнера — перевод философской литературы. Впервые перевел на русский язык большинство сочинений Гегеля.

3 *Мякотин* Венедикт Александрович (1867—1937) — публицист и историк, деятель полукадетской трудовой народно-социалистической партии. С 1904 г. — член редакции «Русского богатства».

[4] *Или Блоку?* — В связи с этим А. В. Федоров пишет: «Анненский отказывается ехать на этот вечер и дает волю своему раздраженню, которое возбуждают на этот раз не только критики, действительно спекулирующие на больших проблемах, как Мережковский, но даже и подлинно искренние и благородные люди, во многом близкие ему, как Блок» (*И. Анненский.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 22—23). Интересно, что в 1907 г. Блок писал о «новопутейцах и болтунах» («Новый путь», 1903—1904 — журнал символистов, одним из идейных вдохновителей и фактических редакторов был Д. С. Мережковский): «Но ведь они *говорят* о *боге*, о том, о чем можно только плакать одному, шептать вдвоем, а они занимаются этим при обилии электрического света; и это — *тоже* потеря стыда, потеря реальности; лучше бы никогда ничем не интересовались и никакими «религиозными сомнениями» не мучались, если не умеют молчать и так смертельно любят соборно сплетничать о боге» (V, с. 211).

М. А. ВОЛОШИНУ

6.III 1909

Письма печатаются по автографам, хранящимся в ИРЛИ, в архиве М. А. Волошина (ф. 562). См. в кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., «Наука», 1978, с. 242—252.

Знакомство Анненского с Максимилианом Александровичем *Волошиным* (1877—1932) — известным художником и поэтом, переводчиком, критиком символистского направления — состоялось в первых числах марта 1909 г. «Мне радостно, что теперь <...> я встретил Вас, потому что увидел в Вас (а это так редко!) человека, с которым можно не только говорить, а у которого можно учиться», — писал Волошин Анненскому на следующий день после первого визита к нему в Царское Село (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 307). Волошина и Анненского особенно сближали взыскательное отношение к поэтическому слову, любовь к античной культуре и живой интерес к творчеству новейших французских поэтов. Наиболее часто поэты общались в сентябре-ноябре 1909 г.: в Царском Селе у Анненского, в редакции «Аполлона» — при обсуждении конкретных вопросов, связанных с возникновением журнала, на вернисажах выставок и театральных премьерах. Свои размышления о творчестве Анненского Волошин изложил в статье «И. Ф. Анненский — лирик» («Аполлон», 1910, № 4, январь), в которой использованы цитаты из публикуемых писем. В своей статье Волошин создал сложный психологический портрет Анненского; многие его наблюдения оказались основополагающими в истолковании поэтического творчества Анненского и были развиты последующими критиками и исследователями автора «Кипарисового ларца».

Да, Вы будете один. — Анненский отвечает на недатированное письмо Волошина, написанное после встречи с ним в Царском Селе 4 марта: «Сейчас около пяти часов утра, и для меня еще не кончилось бодрствование дня нашей встречи» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 307).

..мыши аполлоновски-призрачной. — Намек на лекцию Волошина «Аполлон и мышь», прочитанную 3.III 1909 г. в петербургском «Салоне». Весьма вероятно, что там и состоялось знакомство Анненского и Волошина. В своем докладе Волошин прослеживал древнюю мифологическую связь между «солнечным богом» Аполлоном, олицетворяющим «прекрасный сон жизни», и мышью, понимаемой как «подобие вещего, ускользающего и неуловимого мгновения, тонкой трещины, всегда грозящей нарушить аполлиническое сновидение». См.: *Волошин М.* Лики творчества. СПб., 1914, кн. I, с. 163—191.

[3] *Нас трое...* — Имеются в виду Волошин, С. К. Маковский и Анненский. В ответ Волошин писал Анненскому: «То, что говорите Вы о *слове*, отвечает самым глубинным моим мыслям. Слово — изначальная сущность всех вещей. «В начале бе слово» — я понимаю это *буквально*» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 307).

[4] *Пуще Артюра Рембо.* — Анненский иронически сопоставляет архаизированную «эзотерическую» поэтику Вяч. Иванова с экспериментально-новаторскими литературными опытами Рембо. В данном случае, видимо, имеется в виду знаменитый сонет Рембо «Гласные». Ср. статью «О современном лиризме», с. 336.

[5] *А сырой-то женщине каково?* — Подразумеваются слова «вдовы небогатого чиновника» Анны Петровны Незабудкиной, героини пьесы А. Н. Островского «Бедная невеста» (1852), неоднократно ею повторяемые: «Женщина я слабая, сырая, позабывчивая» и т. п. (*Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12-ти т. М., 1973, т. 1, с. 203, 238, 240).

[6] *Помните?* — Анненский напоминает повторяющуюся строку из стихотворения «Intérieur французского поэта Шарля Кро (1842—1880). Выполненный Анненским перевод этого стихотворения под названием «Do, re, mi, fa, sol, la, si, do. впервые опубликован А. В. Федоровым в кн.: *И. Анненский.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 291—292. Ср. о «будничном» словоупотреблении у Кро в черновых набросках Анненского «Поэтические формы современной чувствительности»: «Стихи. Примеры русской опростелости. Ги Шарль Кро» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 168, л. 11 об.). В ответном письме Волошин признается: «Шарля Кро я люблю и ценю. Но знаю его, к сожалению, лишь отрывками и того, на что Вы намекаете («Do-re-mi-fa-sol...») я, к стыду моему, не знаю» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 307).

...тот мост от Иронической Лютеции к нам в устьсысольские палестины. — Т. е. от Парижа до русской провинции. Анненский полагал, что своеобразные стихи Кро, с элементами гротеска и буффонады и тенденцией к экспрессивно-ироническому изображению окружающего мира, могут послужить мостом между новейшей французской поэзией и исканиями современных ему русских поэтов. Ср. использование сходных образов в статье «О современном лиризме», с. 358. *Лютеция* — имеется в виду Париж.

С. К. МАКОВСКОМУ

12.V 1909

Письма к Маковскому публикуются по копиям, снятым с автографов, сохранившихся в архиве М. Л. Лозинского и ныне утраченных. Копии сохранились в бумагах актера А. А. Голубева (ИРЛИ, р. 1, оп. 1, ед. хр. 213). Текст сверен с копиями А. В. Федорова, сделанными с того же оригинала. См. в кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год, с. 222—241.

Сергей Константинович *Маковский* (1877—1962) — поэт и видный художественный критик, был главным инициатором и редактором журнала «Аполлон». Знакомство его с Анненским произошло в начале марта 1909 г., благодаря посредничеству Н. С. Гумилева. Впоследствии Маковский подчеркивал, что «Аполлон» не состоялся бы, не случись его встречи с Анненским. Платформа журнала была выработана Анненским и Маковским еще до первого учредительного собрания «Аполлона» (9.V 1909 г.; см. прим. 1). 5 августа состоялось второе организационное собрание редакции, ознаменовавшееся конфликтом между Анненским и А. Волынским (на которого первоначально возлагались надежды как на одного из «идеологов» журнала). На этом заседании продолжались дискуссии по программе издания. Они изображены в напечатанных в 1-м номере «Пчелах и осах Аполлона» — составленном под редакцией Маковского полуироническом «скучном разговоре» о предмете и целях нового издания. Реплики «профессора» в этом полилоге восходят к высказываниям Анненского. Ср. его беловой автограф, соответствующий вступительной фразе «профессора» (ИРЛИ, р. 1, оп. 1, ед. хр. 122), черновые варианты этого текста (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 186, лл. 2-8).

Первый номер «Аполлона» увидел свет 24 октября. На торжественном обеде по этому поводу Анненский говорил о «новой интеллигенции», собравшейся под сенью «Аполлона» и соединяющей в себе культурный традиционализм с прогрессивностью. Но резонанс статьи «О современном лиризме», первая часть которой была опубликована в 1-м номере «Аполлона», причинил Анненскому немало неприятных переживаний. Статья вызвала обиду Ф. К. Сологуба, неприятие А. Волынского, недовольство Вяч. Иванова, не говоря уже об издевательстве и травле в прессе от В. П. Буренина до А. Т. Аверченко. Смятение Анненского отразилось в открытом «письме в редакцию», помещенном во 2-м номере «Аполлона».

Маковский был вправе указать, что «волнения этих нескольких недель ускорили ход сердечной болезни, которой он страдал давно» (*С. Маковский.* Портреты современни-

ков. Нью-Йорк, 1955, с. 224). Однако еще более тяжким был поступок самого редактора, отложившего печатание стихов Анненского в «Аполлоне». «Последняя трагедия Анненского» — так назвала Анна Ахматова свою статью 30-х годов, основанную на двух последних письмах Анненского к Маковскому. Это название зафиксировано в составленном Ахматовой списке ее утраченных произведений (ГПБ, ф. 1073). Пафос этой статьи отразился в ахматовском стихотворении 1945 г. «Учитель» (ГПБ, ф. 1073; ср. также: *А. Ахматова*. Бег времени. М.—Л., 1965, с. 304).

[1] *Вечер удался.* — Первое редакционное собрание «Аполлона» (9 мая). Подробнее о первом редакционном собрании «Аполлона» и о проектах рубрикации журнала, подготовленных Анненским, см. в кн. Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год, с. 231—232.

[2] *Итак, Аполлон будет...* — 12 мая под впечатлением того же организационного собрания Маковский писал Анненскому: «...хочется еще раз сказать Вам, с каким восторженным чувством я отношусь к нашему «союзу» в редактировании „Аполлона"». Здесь и далее письма Маковского цитируются по автографам (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 347).

[3] *...хронику надо и корпел без передышки.* — Анненский настаивает на целесообразности отдела хроники текущих событий литературно-художественной жизни. Им подготовлен проект рубрикации журнала (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 186, л. 11). Задуманные им разделы и темы нашли в первых выпусках «Аполлона» свое отражение.

С. К. МАКОВСКОМУ

‹11.VII›1909

...я читал Ваши строки ... в ответе. — Письмо Маковского от 10 июля с описанием его отдыха в имении Лидино (ст. Бологое).

[2] *Вы пишете о Сологубе.* — Маковский сообщил, что читал на досуге Ф. Сологуба: «Какая смесь тонкой грусти и юродства, безукоризненной злости и «морбидной» фантастики! Сколько противоречий и в стиле, и в мировоззрении...».

[3] *...я был болен «Пламенным кругом»...* — Вероятно, речь идет о работе над разделом статьи «О современном лиризме», посвященном Сологубу.

[4] *Елкич.* — Называя Сологуба «Елкичем», Анненский намекает на «Январский рассказ» Сологуба, переиздававшийся впоследствии под заглавием «Елкич». Ср. с. 355 наст. изд.

[5] *...могу говорить на ее языке ее «болталке и заикалке».* — Видимо, Анненский обыгрывает известную строку из стихотворения Бальмонта — «Я с каждым могу говорить на его языке».

[6] *...«О современном лиризме», три очерка.* — Ср. письмо к Е. М. Мухиной от 25 июля 1909 г. (с. 488).

[7] *Следуют «Оне» и «Оно»...* — Уже на собрании 9 мая было объявлено, что Анненский будет писать о «современной поэзии» (ИРЛИ, ф. 474, ед. хр. 186). Первоначальное название статьи: «Мы и сегодня. Три главы из «Книги о русских поэтах»» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 135, л. 1).

[8] *Связь символизма с городом.* — Спустя 20 лет В. Кривич вспоминал: «Эта последняя, являвшаяся кардинальной часть, детально, насколько мне известно, продуманная и спланированная, оформлена для печати уже быть не могла» (ЦГАЛИ, ф. 5, оп. 1, ед. хр. 54, л. 10). Весьма вероятно, что положения раздела «Оно» должны были отразиться в докладе «Об эстетическом критерии», назначенном в Литературном обществе на 11.XII 1909 г. (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 160; ср. заметки Анненского «Поэзия — искусство» — там же, ед. хр. 171). Косвенное свидетельство отношения Анненского к проблеме урбанизма — в письме к нему П. П. Потемкина (конец марта—начало апреля 1909 г.) по поводу отзыва Анненского (устного или из не дошедшего до нас письма) о его книге стихов «Смешная любовь»: «Но в одном я не согласен с Вами, это в отрицании Вашем городской сказки. ‹...› Не согласен я и с тем, что импрессионизм не идет городу» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 359).

[9] *...Сологуб на «Сатирикон» обиделся.* — Вероятно, из-за фельетона И. М. Василев-

ского (Не-буквы) «Модернисты», высмеивавшего восприятие творчества Сологуба в обывательской среде («Сатирикон», 1909, № 25, 20 июня, с. 7—8).

10 *Пожалуй, еще с Бурениным меня смешают или с Амфитеатровым...* — Как Буренин, печатавшийся в консервативном «Новом времени», так и Амфитеатров, выступавший в либеральной прессе, подвергали новейшую русскую поэзию издевательским нападкам. *Буренин*, Виктор Петрович (1841—1926) — публицист, поэт. *Амфитеатров*, Александр Валентинович (1862—1938) — писатель, критик.

Е. МУХИНОЙ

25.VII 1909

Кончил ... статью о «Троянках»... — Статья не вышла.

Виламовиц-Мёллендорф Ульрих фон (1848—1931) — крупнейший немецкий филолог-эллинист. Анненский, видимо, имеет в виду его книгу «Analecta Euripidea» (1875), положившую основание критике текста Еврипида и хронологии его трагедий.

...приняться за «Умоляющих»... — Статья-предисловие к драме «Умоляющие» не издана. По замыслу Ф. Ф. Зелинского, редактировавшего переводы Анненского из Еврипида, драмы «Умоляющие» и «Троянки», а также предисловия к ним должны были войти в 4-й и 5-й тома сабашниковского издания Еврипида.

Маковский С. К. — см. с. 662.

к *«Лиризму».* — Речь идет о статье «О современном лиризме».

С. К. МАКОВСКОМУ

30.VII 1909

сверил первую половину «Муз». — В конце июля Маковский посетил Анненского, видимо, в связи с организацией редакционного собрания 5 августа (см. письмо Маковского к Вяч. Иванову от 29 июля — ГБЛ, ф. 109); во время этого визита он, вероятно, передал Анненскому рукопись перевода оды Поля Клоделя «Музы», выполненного М. А. Волошиным.

..дать с объяснением, не иначе. — Некоторые из отмеченных неточностей Волошин устранил при публикации перевода («Аполлон», 1910, № 9). Отдельные места, вызвавшие претензии Анненского, остались без изменений.

М. А. ВОЛОШИНУ

13.VIII 1909

Стихи Ваши мне понравились... — Речь идет о «новых стихах об Аполлоне», предназначавшихся для цикла «Алтари в пустыне», которые Волошин выслал Анненскому из Коктебеля в июне 1909 г. См.: *М. Волошин*. Стихотворения. 1900—1910. М., 1910, с. 99—112.

2 *...плюет на алтарь...* — См. сонет Пушкина «Поэту» (1830).

3 *Пусть жертвенник разбит...* — «Не говорите мне «он умер». Он живет!. (1886) С. Я. Надсона.

...«маленькие причастницы» будем 15 октября... — Подразумевается день предполагаемого выхода в свет первого номера «Аполлона» (вышел 25 октября). В его «Литературном альманахе» были опубликованы «Ледяной трилистник» Анненского и стихотворения Волошина «Дэлос», «Созвездья» и «Полдень».

...клоделевских «Муз» в Вашем переводе... — Стихотворный перевод оды «Музы» французского поэта и драматурга Поля Клоделя (1868—1954) Волошин выслал С. К. Маковскому 20.V 1909 г., отметив в отправленном одновременно письме: «Это великолепная, но дьявольски трудная вещь, которую я с трудом одолел, но горжусь переводом» (ГПБ, ф. 124, ед. хр. 975). В письме Анненского к Маковскому от 30.VII 1909 г. (с. 488) были указаны допущенные Волошиным небрежности и неточности в переводе. В ответном письме от 6 августа Маковский намекал Анненскому на желательность того, чтобы он изложил непосредственно Волошину свое мнение о переводе «Муз»: «Ох этот Макс! Пожалуйста, все-таки напишите ему от себя два слова» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 347).

брульён (brouillon) — черновик, черновой набросок (фр.).

...кто же будет русским переводчиком Поля Клодель? — 18.VIII 1909 г. Волошин

отвечал Анненскому: «...я буду Вам благодарен, Иннокентий Федорович, за Вашу критику и за все указания недочетов и вновь переработаю весь этот перевод целиком, так как *хочу*, чтобы он был совершенным. <...> Кроме того, я постараюсь оправдаться во многих *сознательных* отступлениях, сделанных на основании всего моего понимания творчества Клоделя» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 307). Волошин внес отдельные, предложенные Анненским исправления в свой перевод. Ср.: Аполлон, 1910, № 9, с. 19—40.

8 *«Горомедон».* — О статье «Horomedon», предназначавшейся для «Аполлона», Волошин писал Маковскому в одном из летних писем 1909 г.: «Это классификация искусств согласно идее времени: музыка владеет стихией прошлого; вся «пластика» — стихией настоящего и поэзия (слово) — стихией будущего...» «Эта статья очень важна для моего сознания. Я в ней скристаллизировал свою эстетику, она мое profession de foi*», — прибавлял он в письме к Маковскому от 2 августа (ГПБ, ф. 124, ед. хр. 975). «Horomedon», вызвавший критические суждения Маковского, Анненского и других «аполлоновцев», был опубликован в «Золотом руне» (1909, № 11—12, с. 55—60).

9 *..откуда Вы взяли это слово...* — Волошин, обосновывая название своей статьи (Горомедон — вождь времени), ссылался в ответном письме к Анненскому на французскую «La Grande Enciclopedie» (v. III, p. 357) и дополнительно разъяснял свой замысел: «Статья моя была задумана гораздо раньше как опыт классификации искусства согласно иллюзиям настоящего, прошлого и будущего. Но когда я начал обрабатывать ее, мне пришла в голову эта связь одного из наименее определимых ликов Аполлона — вождя времени — с парками, которые тоже так странно повторяют идею прошлого, настоящего и будущего. И мне захотелось связать эти (безусловно не научные) анал<огии>» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 307).

10 *...кланяйтесь Толстым...* — Летом 1909 г. близкие друзья Волошина А. Н. Толстой и его жена Софья Исааковна Дымшиц-Толстая (1889—1963) жили у него в Коктебеле.

С. К. МАКОВСКОМУ

31.VIII 1909

Корректуры получил... — Корректуры статьи «О современном лиризме», 6 августа Маковский сообщал: «Завтра я сдам Вашу статью в набор».

2 *Гумилеву мы ... сделали что-то вроде бойкота.* — Сохранилось гумилевское приглашение: «Вы будете очень добры, если согласитесь придти к нам в это воскресенье часам к пяти дня. Я жду Маковского, Кузмина etc. Обещал быть и Вячеслав Иванович. <...> Будут стихи, но не в таком неумеренном количестве, как прошлые разы. Я имею новую вещь для прочтения» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 316). Вероятно, имеется в виду «Сон Адама»; одно из «прошлых» собраний у Гумилева состоялось 3 апреля — в этот день Анненский вписал стихотворение «Среди миров» в альбом племянницы Гумилева М. Сверчковой (ИМЛИ, ф. 188, оп. 1, ед. хр. 2). Ранее Анненский рецензировал сборник Гумилева «Романтические цветы» («Речь», 1908, № 308, 15 дек.; подписано инициалами «И. А.», несмотря на настоятельную просьбу редакции поставить имя полностью — ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 309).

3 *Если бы я получил Вашу телеграмму до отправки своей...* — Тексты телеграмм неизвестны.

4 *Прочитали Вячеслава сплошь? ... от первого всплеска.* — Книга статей В. Иванова «По звездам», вышедшая в июле 1909 г.

5 *К Леконту де Лиль...* — Речь идет о работе над статьей «Леконт де Лиль и его «Эриннии»». Н. В. Дризен несколько позднее заказал статью об «Эринниях» и В. Иванову, возможно, с целью спровоцировать диалог поэтов на страницах *ЕИТ* (ГПБ, ф. 263, ед. хр. 122 и 159). Замысел этот остался нереализованным.

..они оба — и профессор, и элегический Сатана веяло Смертью. — Параллель между Леконтом де Лилем («профессором», «великим креолом») и Бодлером («элегическим Сатаной») Анненский устанавливает и в статье «Античный миф в современной французской поэзии».

* Исповедание веры (*фр.*).

М. А. ‹АНДРЕЯНОВУ›

6.IX 1909

Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 287.

Адресат установлен на основании материалов, хранящихся в ГИАЛО и связанных с делами гимназии княгини Оболенской (ф. 323, оп. 1, ед. хр. 63). По этим данным, 13.VII 1909 г. М. А. Андреянов, член Совета Министерства народного просвещения, был назначен председателем педагогического совета частной женской гимназии княгини Оболенской (л. 78). (Сообщено К. А. Кумпан и А. М. Конечным.)

...сомнения, которые вызываются во мне Вашим предложением. — В 1906 г. Анненский был перемещен с должности директора гимназии на должность окружного инспектора Санктпетербургского учебного округа. Тяготясь этой должностью, Анненский, вероятно, еще до начала учебного 1909 г. подал прошение об отставке, которое было удовлетворено 20.XI 1909 г. 26.IX 1909 г. Анненский пишет Н. П. Бегичевой об отставке, как о деле решенном (см. с. 492). Можно предположить, что Анненский, обеспокоенный материальным положением семьи, охотно принял бы должность, не связанную с частыми и утомительными для него командировками. Однако Министерство народного просвещения, не слишком доверявшее Анненскому после 1905 г., не предлагало ему такой должности. Таким образом, письмо к Андреянову — отнюдь не соблюдение декорума: оно характеризует истинное положение дел Анненского в 1909 г.

...нашим общим учено-комитетским воспоминаниям. — Анненский был членом Ученого комитета Министерства народного просвещения с 1898 г.

К. МАКОВСКОМУ

22.IX 1909

Напишите как стоит вопрос. — В ответ Маковский писал 24 сентября: «Относительно Ваших стихов *ничего* со времени нашей последней беседы не изменилось. Ведь о том, что неудобно отдавать им много места в *первой* книжке «Аполлона» — было давно решено. ‹...› В следующей же книжке будет напечатано 9—10 страниц Ваших стихотворений ‹...›».

2 *Ну, бросим стихи, и все.* — Ср. признание в одном из писем Анненского: «Знаете — всякий человек должен сказать те слова, которые он может сказать. А слушают его или нет — это уже второстепенная вещь» (*А. Бурнакин.* Мученик красоты. «Искра», 1909, № 3, с. 8).

3 *...«Власа» будут читать ... Так это?* — Чтение Осипом Дымовым (1878—1959) повести «Влас» состоялось 29 сентября. По всей вероятности, первые главы «Власа» Анненский слушал у Маковского 18 апреля (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 322).

4 *...читает ... повесть Ауслендер...* — Чтение не состоялось (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 297). *Ауслендер* Сергей Абрамович (1886—1943) — прозаик. Вероятно, он собирался читать повесть «У фабрики».

Н. П. БЕГИЧЕВОЙ

26.IX 1909

...Я вышел в отставку... — Прошение об отставке Анненский подал, по-видимому, в конце лета 1909 г.; оно было удовлетворено 20.XI 1909 г.

2 *...есть литературная работишка...* — Сотрудничество в журнале «Аполлон».

3 *Вчера ставили в моем переводе «Ифигению» Еврипида.* — Спектакль под названием «Ифигения — жертва» был поставлен в Александринском театре в Петербурге.

БЕГИЧЕВОЙ

‹1909›

1 *Я все простил.* — перевод стихотворения Г. Гейне «*Ich grolle nicht*» («Я не сержусь»).

2 *«Лопающегося сердца» и «грызущего змея» я избежал...* — Анненский имеет в виду строки стихотворения: Ich grolle nicht / Und wenn das Herz auch bricht... Und sah

die Schlang / Die dir am Herzen frisst. (Я не сержусь даже тогда, / Когда сердце раскалывается... И видел змею, / Которая гложет твое сердце...).
3 *Я все простил...* — вероятно, более ранний вариант стихотворения.

В. ИВАНОВУ

17.X 1909

Автограф: ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 284.

Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949) — русский поэт, драматург, историк. Общение Анненского с Ивановым было наиболее тесным в 1909 г. В этом же году Иванов бывал с С. К. Маковским у Анненского в Царском Селе. Маковский писал Анненскому 20.V 1909 г.: «Итак — в пятницу мы будем в Вашем гостеприимном доме на Захоржевской. Я предвижу интересный обмен идей с В. Ивановым» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 347). В 1910 г. Иванов опубликовал статью «О поэзии И. Ф. Анненского» («Аполлон», 1910, № 4). Публикуемое письмо Анненского — ответ на письмо к нему В. Иванова от 16.X ‹1909 г.› (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 328). В этом письме Иванов прислал Анненскому свое стихотворенне «Зачем у кельи Ты подслушал...» с посвящением: «Инн. Ф. Анненскому». Под названием «Ultimum vale» вошло в кн.: «Cor ardens». СПб., 1911. Цикл «Пристрастия».

с *«Тем — безглагольным, безответным».* — Перефразированная строка из названного стихотворения В. Иванова. У Иванова: «Он пел: узнал я гимн заветный, — / Сам — безглагольный, безответный — / Немея в скинии земной».
...*возникшее между нами недоразумение.* — Речь, по-видимому, идет о недовольстве В. Иванова разбором его стихотворений в статье Анненского «О современном лиризме».

М. А. ВОЛОШИНУ

4.XI 1909

..*посторонних рук.* . — Письмо продиктовано Анненским; подпись — автограф.
...*при обсуждении Вашего «Венка».* — Венок сонетов Волошина «Corona astralis» должен был обсуждаться 4 ноября на заседании редакции «Аполлона». «Ввиду Вашего отсутствия я настоял, чтобы обсуждение было отложено до следующего раза», — сообщал Волошин Анненскому (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 307).
3 .*хлопоты о «Кипарисовом ларце».* — Волошин, печатавший в издательстве «Гриф» свою книгу «Стихотворения. 1900—1910», взял на себя хлопоты по выпуску в свет книги стихов Анненского «Кипарисовый ларец». Волошин сообщил Анненскому выдержки из несохранившегося в его архиве письма владельца «Грифа» С. А. Соколова: «Буду рад, если устроите, чтобы Анненский обратился ко мне» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 307).
...*шаг с его стороны.* — Это предложение Анненский делал С. А. Соколову еще в пору сотрудничества в его журнале «Перевал». 12 января 1907 г. Соколов писал Анненскому: «Книгу Ваших стихов издал бы с большим удовольствием, но мешает *одно* обстоятельство: на этот год у меня есть на очереди несколько книг и бюджет «Грифа» с большой точностью рассчитан на них, — а увеличить бюджет я не могу. Поверьте, что *только* эта причина заставляет меня упускать возможность издать Вашу книгу» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 364). В 1909 г. такие возможности появились. Соколов после предварительной переписки с Волошиным обратился к Анненскому с письмом от 5 ноября, предлагая издать его книгу (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 364). Книга «Кипарисовый ларец» была издана в 1910 г. См. также прим. 2, с. 668.

С. К. МАКОВСКОМУ

12.XI 1909

...*не будем об этом говорить и постараемся не думать.* — В недатированном письме (видимо, от 10—11 ноября) Маковский сообщил: «Ваши стихи, уже набранные и

сверстанные, все-таки пришлось отложить — как Вы этого опасались». По догадке Ахматовой, это письмо Анненского — ключ к написанному в тот же день последнему стихотворению поэта «Моя Тоска». Строфа:

В венке из тронутых, из вянущих азалий
Собралась петь она... Не смолк и первый стих,
Как маленьких детей у ней перевязали,
Сломали руки им и ослепили их

— связывалась Ахматовой с историей несостоявшейся публикации в «Аполлоне» (по свидетельству Д. Е. Максимова, Ахматова в разговоре с ним называла поступок Маковского непосредственной причиной скоропостижной смерти Анненского). Стихотворение это имело и другой внешний импульс — спор с М. А. Кузминым о сущности и формах любви, «за безлюбость и христианство», как отметил Кузмин в дневнике 11 ноября (ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 54).

2 *У меня ... издатель...* — Речь идет об издании «Кипарисового ларца». Еще в апреле 1909 г. Маковский просил у К. И. Чуковского рукопись книги стихов Анненского (ГБЛ, ф. 620), вероятно, планируя — после неудачных попыток Чуковского — издать сборник при «Аполлоне». Однако книгоиздательство при «Аполлоне» в 1909 г. организовать не удалось. Получив информацию от Волошина, владелец издательства «Гриф» С. А. Соколов (С. Кречетов) в письме от 5.XI 1909 г. предложил Анненскому издать книгу в «Грифе» (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 364). Анненский ответил согласием, и 14 ноября Соколов писал ему: «...уже целый ряд дней жду получения рукописи...». Рукопись была послана Соколову В. Анненским-Кривичем в начале января 1910 г. Книга вышла в свет 6.IV 1910 г.

3 *...кроме пьесы «Петербург»...* — Стихотворение «Петербург» опубликовано впервые в «Аполлоне» в июне 1910 (№ 8); в *Кл* не вошло.

АВТОБИОГРАФИЯ

Впервые в кн.: Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей. Собрал Ф. Ф. Фидлер. М., 1911. Автограф: ЦГАЛИ, ф. 2567, оп. 2, ед. хр. 3.

1 *Анненский Николай Федорович* (1843—1912) — старший брат И. Ф. Анненского, экономист, общественный деятель.

2 *Анненская Александра Никитична* (1840—1915) — детская писательница.

3 *Мурильо* Бартоломе Эстебан (1618—1682) — испанский художник.

4 *Кобылин Николай* Николаевич (1855—?) — по-видимому, товарищ Анненского по университету (сообщено А. В. Орловым).

5 *Вигилянский Анатолий* П‹етрович› — рано умерший поэт, с которым Анненский дружил в 80-х годах. В книге Фидлера фамилия Вигилянского напечатана с ошибкой: Вишлянский.

6 *Шеллер* (псевд. Михайлов) А. К. — см. прим. 10, с. 593.

7 *Майков* Леонид Николаевич (1839—1900) — историк русской литературы. В 1882—1890 — редактор «Журнала Министерства народного просвещения». С 1891 — академик; с 1893 — вице-президент Академии наук.

8 *Это и была моя первая печатная работа...* — Речь идет о рецензии Анненского на книгу А. Малецкого «Grammatyka historiyczno-prówniawcza języka polskiego. Lwów, 1879» (подписана рецензия: *И. А-ский*). Малецкий Антоний (1821—?) — польский критик и филолог. Рецензия опубликована: *ЖМНП*, 1881, март, с. 170—179.

9 *Ягич* Ватрослав (по-русски Игнатий Викентьевич; 1838—1923) — ученый-славист. Хорват по национальности. Профессор Санктпетербургского университета в 1880—

1886 гг. В 1886—1908 гг. — профессор университета в Вене. «Archiv für slavische Philologie», лучший славистический журнал второй половины XIX в., Ягич начал издавать в 1875 г. в Берлине.

‹РЕЧЬ,
произнесенная в царскосельской гимназии 2 июля 1899 г.›

Впервые опубликовано в типографском экземпляре отчета, изданного отдельной кн.: Сведения об Императорской Николаевской гимназии в Царском Селе. 1898—1899 учебный год, СПб., 1900, с. 25—28. Автограф неизвестен. Печатается по тексту первой публикации.

Эта речь, в которой Анненский в обобщенной форме выразил свое эстетическое и этическое кредо, свое отношение к труду и особенно к науке, выходит далеко за рамки педагогики.

[1] *Миг вожделенный настал...* — Стихотворение Пушкина «Труд» (1830).

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА И. Ф. АННЕНСКОГО [1]

1855, 20 августа [2]	В Омске, в семье Федора Николаевича Анненского, начальника отделения Главного управления Западной Сибири, и Наталии Петровны Анненской (урожденной Карамолиной) родился сын Иннокентий.
1859—1860	Пребывание семьи Анненских в Томске, куда Ф. Н. Анненский был назначен на должность председателя губернского правления.
1860	Переезд семьи Анненских в Петербург, где Ф. Н. Анненский получил должность чиновника особых поручений.
1865—1868	И. Ф. Анненский учится сначала в частной школе, потом — во 2-й Прогимназии.
1869—1872	После перерыва, вызванного болезнью, учится в частной гимназии В. И. Беренса.
1872—1874	С помощью старшего брата Николая Федоровича Анненского Иннокентий готовится дома к экзаменам на аттестат зрелости.
1875	Успешно сдает экстерном экзамены на аттестат зрелости при гимназии «Человеколюбивого общества» в Петербурге. Поступает в Петербургский университет на историко-филологический факультет.
1879	Заканчивает университет со званием кандидата.
1879—1891	Преподает древние языки в гимназии Ф. Ф. Бычкова (впоследствии Я. Г. Гуревича) в Петербурге.
1879, 23 сентября	Венчается с Н. В. Хмара-Барщевской.
1880, 20 июня	У Анненских родился сын Валентин. В том же году умер Ф. Н. Анненский.
1881	Первое выступление в печати (см. «Автобиографию»).

[1] Опубликованные сведения о жизни И. Ф. Анненского сравнительно скудны. Ниже приводятся данные еще не опубликованных документальных материалов, хранящихся в ЦГАЛИ, ЦГИАР и ГИАЛО. Факты семейной жизни и служебной деятельности И. Ф. Анненского выявлены и систематизированы А. В. Орловым, даты литературного творчества и данные из эпистолярного наследия — И. И. Подольской. Указания на время написания и публикации критических статей Анненского здесь не приводятся, так как помещены в примечаниях к этой книге.

[2] Дата рождения установлена на основании записи в метрической книге Омского духовного правления на 1855 г. (вместо не подтвержденной какими-либо документальными данными даты «1856 г.», указанной сыном поэта со слов матери. См.: Кривич В. И. Иннокентий Анненский по семейным воспоминаниям и рукописным материалам. — «Литературная мысль». Пг., 1925, вып. 3, с. 216).

1889 Появление статьи (без подписи) об Анненском как филологе в I томе «Краткого критико-биографического словаря русских писателей» под ред. С. А. Венгерова (с указанием года рождения — 1855). Смерть матери — Н. П. Анненской.

1890, лето Совершает путешествие в Италию вместе с доцентом-историком Е. Ф. Шмурло. Преподает в Павловском женском институте, читает лекции на Высших женских (Бестужевских) курсах.

1891, январь Назначен директором Коллегии Павла Галагана в Киеве.

1891—1893 Жизнь в Киеве. Начало работы над полным переводом трагедий Еврипида.

1892—1895 Опубликованы «Педагогические письма» (РШ, 1892, № 7—8; РШ, 1895, № 2).

1893—1896 Директор 8-й гимназии в Петербурге.

1894—1903 Опубликованы переводы трагедий Еврипида: «Вакханки» (СПб., 1894), «Геракл» (ЖМНП, 1896, № 7—9), «Финикиянки» (МБ, 1898, № 4), «Ифигения-жертва» (ЖМНП, 1898, № 3—4), «Электра» (ЖМНП, 1899, № 4—5), «Орест» (ЖМНП, 1900, № 1—3), «Алкеста» (СПб., 1901), «Ипполит» (СПб., 1902), «Медея» (СПб., 1903) и статьи о них Анненского.

1896 Опубликован перевод: «Рес, трагедия, приписываемая Еврипиду» (ЖМНП, № 9—10).

февраль Постановка трагедии «Рес» силами учеников 8-й гимназии под руководством Анненского.

1896—1906 Директор Николаевской мужской гимназии в Царском Селе.

1898—1909 Член Ученого комитета Министерства народного просвещения.

1899 Участие в проведении Пушкинских торжеств в Царском Селе.

1901 Опубликована трагедия Анненского «Меланиппа-философ» (СПб., отдельное издание).

1 июля — 15 сентября Заграничная командировка.

1902 Опубликована трагедия «Царь Иксион» (СПб., отдельное издание).

1904 Опубликована книга стихов «Тихие песни» (СПб.). Появление статьи (без подписи) об Анненском в VI томе «Критико-биографического словаря русских писателей» под ред. С. А. Венгерова (с ошибочным указанием даты рождения: 1856 г.).

1905, июнь Переговоры с книгоиздательством товарищества «Просвещение» об издании трагедий Еврипида.

февраль Волнения учащейся молодежи, связанные с событиями первой русской революции. Письменные объяснения (рапорты) Анненского Попечителю учебного округа в защиту учеников, преследуемых полицией.

сентябрь— декабрь Внутриведомственная переписка в Министерстве народного просвещения об освобождении должности инспектора учебного округа, предназначаемой для Анненского вместо должности директора гимназии.

1906, 5 января Назначен на должность инспектора Санктпетербургского учебного округа. Опубликованы: трагедия «Лаодамия» (альманах «Северная речь», СПб.) и «Театр Еврипида» (книгоиздательство товарищества «Просвещение»), т. I.
Закончена в рукописи трагедия «Фамира-кифарэд».

1908 Опубликована статья «Античный миф в современной французской поэзии» («Гермес», № 7—9).

1908—1909	Читает лекции по истории древнегреческой литературы на Высших женских историко-литературных курсах Н. П. Раева в Петербурге.
1909, март	Знакомство с М. А. Волошиным и С. К. Маковским.
9 мая	Первое редакционное собрание сотрудников журнала «Аполлон», организуемого Маковским.
Лето	Подано прошение об отставке Попечителю учебного округа.
25 сентября	В Александринском театре в Петербурге поставлена трагедия Еврипида «Ифигения в Авлиде» в переводе Анненского. Подготовка к изданию второй книги стихов «Кипарисовый ларец» и переговоры с издателем Соколовым о передаче ему рукописи для издательства «Гриф».
26 октября	Подано прошение попечителю округа «об увольнении от службы».
20 ноября	Удовлетворено прошение об отставке.
30 ноября	Скоропостижная смерть от паралича сердца в подъезде Царскосельского (ныне — Витебского) вокзала в Петербурге.
4 декабря	Похороны Анненского в Царском Селе (могила на Казанском кладбище).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

СОДЕРЖАНИЕ

КНИГИ ОТРАЖЕНИЙ

ВТОРАЯ КНИГА ОТРАЖЕНИЙ

ДОПОЛНЕНИЯ

ПИСЬМА

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИМЕЧАНИЯ

ИННОКЕНТИЙ
АННЕНСКИЙ

КНИГИ
ОТРАЖЕНИЙ

*Утверждено к печати
Редколлегией
серии «Литературные памятники»
АН СССР*

*Редактор издательства
О. К. Логинова
Художник
В. Г. Виноградов
Художественный редактор
Т. П. Поленова
Технический редактор
Р. М. Денисова
Корректор Г. М. Котлова*

ИБ № 5197

Сдано в набор 04.05.78. Подписано к печати 11.12.78. Формат 70×90 1/16. Бумага типографская № 1. Гарнитура академическая. Печать высокая. Усл. печ. л. 50,4. Уч.-изд. л. 51,8. Тираж 50000. Тип. зак. 374. Цена 6 р. 70 к.

Издательство „Наука“
117485, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 94а

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства „Наука“
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12